

Г. А. ГУКОВСКИЙ

РАННИЕ РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII века



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»



Studia Philologica

Малая серия

Г. А. ГУКОВСКИЙ

РАННИЕ РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII века

Общая редакция и вступительная статья В. М. Живова



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2001

ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Г 93

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 01-04-16188

Гуковский Г. А.

Г 93 Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В. М. Живова. - М.: Языки русской культуры, 2001. - 352 с. - (Studia philologica. Series minor).

ISBN 5-7859-0147-1

В настоящем издании собраны ранние работы крупнейшего специалиста по истории русской литературы XVIII в. Г. А. Гуковского. Исследуя русскую поэзию данного периода, Г. А. Гуковский в 1920-е годы основывался на идеях и аналитическом инструментарии русского формализма. Формальный метод в его исследованиях был модифицирован и приспособлен к задачам изучения литературы, находящейся в периоде становления. Публикуемые работы составляют ту часть творческого наследия ученого, которая сохраняет наибольшую актуальность и оказывает стимулирующее воздействие на современные разыскания. Его исследования, посвященные полемике Ломоносова и Сумарокова, сумароковской школе, раннему Державину, русской элегии и анакреонтике, концептуальным основам русского классицизма, входят в сокровищницу отечественной филологии и являются необходимым подспорьем и для историков литературы, и для студентов-филологов.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

Григорий Александрович Гуковский
РАННИЕ РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА
Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Наталии Прокуратовой и Сергея Жигалкина.
Корректоры: М. Н. Григорян (с. 7–213), В. Айрапетян (с. 215–330)

Подписано в печать 04.11.2000. Формат 84x108 1/32.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Тираж 2500. Усл. п.л. 8,91. Заказ № 962

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6–105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru Каталог в ИНТЕРНЕТ **http://www.lrc-mik.narod.ru**

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука». 121099, Москва, Шубинский пер., 6



СОДЕРЖАНИЕ

XVIII ВЕК В РАБОТАХ Г. А. ГУКОВСКОГО, НЕ ЗАГУБЛЕННЫХ СОВЕТСКИМ ХРОНОСОМ

В 1984 г. Ю. М. Лотман в частном письме с экзистенциальной отрешенностью замечал: «Грустно, но и интересно следить — уже нельзя читать Гуковского, кроме самых ранних работ, ушло многое из Томашевского, увядает Бахтин... Но, как говорил Пушкин, “не сетуйте — таков судеб закон!”» (Лотман 1997, 81). На чем именно основывалось это меланхолическое наблюдение, Лотман уточнять не стал, да, видимо, и не слишком стремился анализировать. Между тем, вглядевшись, он обнаружил бы противоречивость своих чувств. Меланхолию навевал бег времени, немилосердный к ученым достижениям. Кто из нас, филологов, не подозревает, что наша участь мгновенна и что через полвека наши интеллектуальные находки, столь вдохновлявшие нас в свое время и находившие желанный отклик у наших коллег, вызовут у досужего читателя лишь ироническую усмешку, огульно распространяющуюся на самые речевые навыки достопочтенной старины. Это ли не основание для печали — особенно при сопоставлении нашей несчастной судьбы с немеркнущей славой тех, кому мы посвящаем наши труды. Не лучше ли написать нового «Бориса Годунова», чем самую блестящую статью о русской исторической драме?

Это, однако, лишь одна сторона дела. Ведь невозможно стало читать, по мнению Лотмана, то, что Гуковский писал в свои зрелые годы, а «самые ранние его работы» бег времени пощадил. Это переворачивает временную перспективу и выглядит нелогично. Не означают ли эти причуды хроноса, неожиданно устремившегося

назад, что не он здесь виноват, а характер тех дел, которые уносит река времен? В этом случае здесь не общая экзистенциальная проблема — достойный предмет меланхолического созерцания, — а частный момент. Хронос поторопился расправиться с теми трудами почтенного автора, которым присуща характерная колористическая гамма сталинской эпохи. Но тогда откуда же эта печаль? Не обращена ли она не к хроносу экзистенциальному, а к хроносу советскому, с особым умением превращавшему блестящие начала в тускнеющие финалы, лишь ненароком напоминающие о том, что было раньше? Конечно, к Бахтину это не относится, в отношении Бахтина, который в эпоху постструктурализма читается не с меньшим, а с большим и даже возрастающим интересом, Лотман ошибался, но в отношении Гуковского время лишь подтвердило лотмановский диагноз. Это делает насущной задачей переиздание «самых ранних работ» Гуковского, пока они еще не попали в казематы хроноса, и вместе с тем ставит перед нами вопрос о том, что обеспечивает долговечность этих трудов и отличает их от позднейших работ, вызвавших печальные размышления Лотмана. И в продолжение этой темы нам вряд ли удастся обойтись без нескольких слов о том, что случилось с Гуковским или с тем словесным пространством, в котором он трудился, о том, почему в этом пространстве зрелость так часто становилась синонимом упадка, а добровольный компромисс — предшественником гибели.

В первом издании «Литературной энциклопедии» о Гуковском говорится (том «Григорович — Дяльский» вышел в 1930 г.): «Работы Г. свидетельствуют о большой эрудиции автора, но формалистический подход к изучению литературы невыгодно отражается на его выводах и наблюдениях, заставляя расценивать его работы гл. обр. как сводки фактического материала, до сих пор мало исследованного» (т. 3, стб. 79). Где именно у Гуковского отражается «формалистический подход», сейчас может быть не всегда ясно, потому что нынешнему читателю формалистический инструментарий ранних работ не слишком бросается в глаза. Сегодня эти работы выглядят достаточно традиционными филологическими сочинениями, и нужно приглядеться, чтобы различить в них наследие формальной школы — учителей Гуковского.

От своих учителей Гуковский усваивает прежде всего тезис об имманентном литературном развитии. В постмодернистском пространстве само представление о литературной системе — системе

текстов, созданных индивидуальными авторами по законам поэтики соответствующего периода и выделяющихся из прочих текстов своей эстетической (художественной) функцией, — кажется в целом неплодотворным. Однако на фоне позитивистского психологизма и либерально-академического пристрастия к совокуплению «художественного» вымысла с общественным развитием обращение к словесной ткани эстетических предметов пахло той же сырой резедой, что и свобода футуристической поэзии. Сколь много в этом молодом энтузиазме было непродуманного, но органического стремления перестроить отношения между словом и властью, сначала отнимая для себя власть на правах собственников слова (как об этом мечтал Хлебников), а потом отделяя себя от власти, когда сталинский проект апроприировал те фрагменты авангарда, которые ему оказались по душе (ср.: Гройс 1993), а на долю формалистов оставил быстро рассеявшуюся иллюзию автономии словесного существования, можно сейчас не говорить. Об этом можно не говорить потому, что Гуковский появился к шапочному разбору. Он принадлежал молодому поколению формалистов, о котором Ю. Тынянов, в передаче Л. Гинзбург, говорил: «Что же, они пришли к столу, когда обед съеден» (Гинзбург 1989, 32).

Остатков от этого обеда как раз хватило на пристойную историю литературы — без тех затейливых закусок, которых не оставили молодым их наставники. Тынянов написал «Оду как ораторский жанр» (Тынянов 1927; работа была в основном завершена на несколько лет раньше публикации, ср.: Тынянов 1977, 490—491), пытаясь на основе сомнительных операций с ломоносовским стихом приписать первому русскому государственному поэту ту же витийственную «установку», которую он находил у Маяковского (Тынянов 1927, 128). Р. Якобсон в книге «О новой русской поэзии» разыскивал у того же Ломоносова «дерзостные тропы» (Якобсон 1921, 30), перебрасывавшие мостик от отца русской поэзии к Хлебникову[1]. Молодой Гуковский таких амбиций не

[1] В рецензии на эту работу В. В. Виноградов не без иронии отмечал (1976, 464), что дерзостный троп, приводившийся Якобсоном в качестве иллюстрации («Брега Невы руками плещут»), «не был "дерзостным" и "во времена" Ломоносова. Это — обычная для Ломоносова реминисценция Псалтыри: "рѣки восплещуть рукою вкупѣ..." (97, 8)». Якобсон, в отличие от Виноградова, Псалтыри не знал и больше интересовался «приемами», нежели филологическим правдоподобием.

имел, прошлое для футуристов не конструировал[2], а ставил перед собой более скромные и более исторически оправданные задачи. Он стремился выстроить литературные факты XVIII в. в последовательность, обладающую логикой внутреннего развития. Конечно, в реконструкции этой логики всегда сохраняется спекулятивный элемент, так что многие выводы Гуковского оказались спорными. Тем не менее построения, созданные Гуковским в 1920-е годы, вошли в науку и определили те исходные схемы, на которых базировалось дальнейшее изучение литературы XVIII в. Поскольку они хорошо впитались в ткань исследовательской мысли, они сейчас не производят впечатление открытия, но это скорее не недостаток, а достоинство, присущее заложившим фундамент трудам. Фундаменты, как мы знаем, изнашиваются и требуют обновления, но для этого занятия соответствующие конструкции нужно обследовать. Эта надобность и побуждает переиздать ранние работы Гуковского.

Интерес формалистов к литературе XVIII в. был в существенной степени обусловлен тем, что в теоретическом отношении XVIII столетие их предшественники оставили совсем не тронутым. Известные ученые скопидомы — такие как П. П. Пекарский или М. И. Сухомлинов — создали многотомные собрания материалов, но понимание происходивших в литературе процессов не шло дальше утверждений о полной подражательности русского ложноклассицизма, его сервильности в отношении общественном и его паралитичности в отношении эстетическом. Здесь-то и открывалась блестящая возможность показать, что там, где академическая наука не разглядела ничего, была настоящая жизнь, что у литературного процесса была собственная (а не заимствованная) динамика, что она определяла разнообразие авторских установок, а те в

[2] Однако отголоски этой сомнительной дискурсивной практики у Гуковского все же можно обнаружить. Так, призывая молодых советских граждан всмотреться в литературу XVIII в., Гуковский пишет: «Не только ряд отдельных особенностей, характерных для поэтического движения Ломоносова, Сумарокова, Державина, не только некоторые пункты в общем понимании литературных фактов неожиданно сближаются с аналогичными моментами современных нам художественных течений, <...> но даже общий эмоциональный тон, пафос, присущий той молодой, бодрой эпохе, — должен радостно и желанно восприниматься современным читателем, сумевшим уловить этот пафос» (Гуковский 1927, 6).

свой черед детерминировали набор применявшихся приемов. Старшие «формалисты» сосредоточиться на XVIII в. были не готовы, и эта эпоха со всеми ее специфическими проблемами была отдана в разработку «молодому» Гуковскому.

Впрочем, молодым в этом время Гуковский был вовсе не метафорически. Он родился в Петербурге в 1902 г. и в 1923 г. окончил факультет общественных наук Петроградского университета. В том же 1923 г. к факультету общественных наук был присоединен Институт сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ), в котором работали В. Н. Перетц, В. В. Сиповский, В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум; в аспирантуру этого института и поступил Гуковский. Здесь он входит в контакт с опоязовцами, работавшими в Институте истории искусств, и именно от них получает на откуп XVIII век: Гуковский начинает читать лекции по истории русской литературы XVIII в. на Высших курсах искусствоведения при этом институте. В рамках этой преподавательской работы и приобретают законченную форму его первые ученые труды, написанные еще в 1923—1924 гг. По воспоминаниям Л. Я. Гинзбург, относящимся к этому времени, «Гриша <Гуковский> говорит, что у него артикуляционное мышление, то есть лучшие мысли возникают у него в процессе говорения (особенного, лекторского)» (Гинзбург 1989, 66).

Хотя Гуковский в предисловии к «Русской поэзии XVIII века» ссылается на труды П. Н. Сакулина и В. В. Сиповского (1927, 6), он ставит перед изучением литературы этого периода совсем новые задачи, вытекающие из общих установок русского формализма (ср. неумную характеристику П. Н. Беркова: «первые научные работы Гуковского, написанные с позиций ортодоксального формализма» — Берков 1964, 189). Литература каждой эпохи образует систему (а не совокупность индивидуальных поисков и находок); литературные факты объединяются «в понятиях школ, направлений, традиций; все поле литературы любой эпохи удобно разделяется на участки, и всякая система оказывается отчетливо локализуемой на скрещении и продолжении тех или иных линий, путей, традиций» (Гуковский 1928, 126). «Поле литературы» существует в «данной исторической среде», которая определяется в терминах «эстетического мышления эпохи, как высшего единства» (там же, 126—127). Это эстетическое единство оказывается самодеятельным субъектом литературного процесса, отдельные фак-

ты «могут и должны быть истолкованы как знаки сущности художнического миропонимания эпохи; они являются более или менее бессознательными проявлениями отношения ее к самой себе как литературе» (там же, 127).

Понятно, насколько радикально отличался этот подход от традиционной истории литературы, имевшей дело с индивидуальными авторами, психологическими и социальными импульсами их творчества и расплывчато определяемыми «литературными стилями», которые вступали в непонятные отношения с авторскими индивидуальностями (примером подобной истории литературы в применении к русскому XVIII в. может служить книга П. Н. Сакулина — Сакулин 1918). Вместе с тем, и у этого подхода были свои внутренние ограничения, которые несомненно сказывались на характере отбираемых для рассмотрения феноменов. «Дух эпохи», с которым имеет дело Гуковский, предстает как монологическая саморазвивающаяся литературная система, диалогичность сведена в ней к «скрещению» или противостоянию литературных направлений, т. е. к абстрактным операциям с однозначно определенными (статическими) сущностями. Попытка выстраивания литературы как целокупной системы лишает ее имманентной диалогичности, распространяющейся и на отношения между текстом литературы и автором как конструируемым агентом этого текста, и на взаимосвязь между эстетическими предметами и располагающим ими социумом, на слово и авторитетность, на эстетическую установку и власть. Ветви и корни литературного дерева вылезают за пределы той решетки, которую возводит формальный метод, и поэтому никакого целостного предмета на очерченном таким способом пространстве не помещается.

Гуковский — во всяком случае в 1920-е годы — об этой неизбежной скудости своего подхода, видимо, не догадывается (к тому, как эволюционировали его взгляды в дальнейшем, мы еще вернемся), и фрагментарность своих построений относит на счет внешних обстоятельств. Как он пишет в предисловии к «Русской поэзии XVIII века», «книга не может иметь характера необходимой цельности и законченности. Как вследствие обширности материала, так и вследствие недостатка места, приходилось останавливаться лишь на отдельных характерных моментах истории поэзии XVIII века. Получился как бы ряд очерков, разнохарактерных в смысле принципа отбора материала» (Гуковский 1927, 6—7). Ничего не меня-

ют, понятно, в этой фрагментарности и статьи, опубликованные Гуковским в 1920-е годы, они объединены с книгой единым подходом и представляют собой, по существу, дополнительный ряд очерков, обнаруживающих те же достоинства и те же недостатки. Как и книжка, они не дают полноценной общей картины литературной динамики в России XVIII в., однако с тщательностью и проницательностью описывают те уголки культурного пространства, которые поддаются анализу с помощью избранного Гуковским инструментария. Не все из этих трудов в равной мере сохранили свою актуальность, некоторые были перекрыты позднейшими исследованиями. Однако во всех случаях они создали тот исходный чертеж, который перерабатывался или обрастал новыми деталями в последующих работах. Так что раннее творчество Гуковского и сейчас может служить хорошим введением в историко-литературную проблематику русского XVIII века.

Центральным для всего цикла ранних работ Гуковского о XVIII в. оказывается понятие «сумароковской школы». Сумароков и его последователи предстают у Гуковского как сложившееся и достаточно гомогенное литературное направление, объединенное и общими эстетическими принципами, и совокупностью используемых поэтических «приемов». Первый этап литературной истории, понимаемой Гуковским в терминах литературных «направлений», состоит в борьбе Сумарокова с ломоносовской линией (что, конечно, предполагает в качестве sui generis предыстории или точки отсчета ломоносовский период, лишенный полемической динамики и потому неполноценный), второй — в становлении и торжестве сумароковской школы, третий — в вызревании новой поэтики внутри этой школы, возникающей как отклонение от сумароковского канона, последний — в державинском синтезе, трансформирующем одновременно и сумароковскую, и ломоносовскую традиции.

Эта историко-литературная схема превращена в конденсированную историю литературы XVIII столетия в статье Гуковского «Von Lomonosov bis Deržavin» (Гуковский 1925). Она не содержит практически ничего нового сравнительно с публикуемыми в настоящем издании русскими работами Гуковского («Русская поэзия XVIII века» была к 1925 г. уже в основном написана), однако отдельные очерки и фрагменты помещены здесь в хронологический ряд и снабжены подзаголовками: Lomonosov, Sumarokov,

Sumarokov's Schule, V. Petrov, Die siebziger Jahre, Deržavin (Гуковский 1925, 329, 334, 344, 351, 355, 359)[3]. Характерно, что Гуковский строит здесь изложение, ориентируясь на отдельных авторов (а не на жанры или типы поэтической речи); это традиционное представление литературной истории находится в противоречии с тем принципом анонимности, который Гуковский приписывает (через несколько лет) эпохе классицизма (см. ниже). Сфокусированная на Сумарокова жесткая схема с известной навязчивостью проводится через все конкретные исследования Гуковского этого периода. Отсюда и некоторые натяжки, когда, скажем, выброшенным на обочину литературного процесса оказывается Тредиаковский, приуменьшаются расхождения между Сумароковым и Херасковым, недооценивается «барочный» характер поэзии Ржевского или чрезмерно акцентуируются сумароковские черты в поэзии молодого Державина.

«Русская поэзия XVIII века» открывается очерком «Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова», в котором автор задает основные координаты конструируемого им литературного простран-

[3] Мы не помещаем данную статью в настоящем сборнике, поскольку более чем на девять десятых она представляет собой немецкий перевод публикуемых в сборнике текстов. Вводная часть статьи и разделы, посвященные Сумарокову и Ломоносову, соответствуют первой главе «Русской поэзии XVIII века» (Гуковский 1925, 324—344; Гуковский 1927, 9—31) с небольшой вставкой о сумароковской трагедии, пересказывающей выводы соответствующей русской статьи автора (1925, 343; 1926, 70—73). Раздел о Сумароковской школе (1925, 344—351) начинается с пересказа аналогичных пассажей из первой главы «Русской поэзии» (1927, 32—38) и продолжается переводом этой же главы (1927, 39—45) с незначительными добавками о баснях Хераскова и Майкова и с вставкой из статьи об элегии из той же «Русской поэзии». Раздел о В. Петрове (1925, 351—355) в основном совпадает со страницами, посвященными этому автору в первой главе «Русской поэзии» (1927, 45—47), с добавками, находящими соответствие в статье «Из истории русской оды XVIII века» (1927а). Раздел о семидесятых годах (1925, 355—359) в основном совпадает с первыми страницами последней главы «Русской поэзии» (1927, 183—184) с небольшими вставками, посвященными басням Хемницера и «Россиаде» Хераскова. Раздел о Державине (1925, 359—365) повторяет заключительную часть державинской главы в «Русской поэзии» (1927, 197—201) с минимальными добавками, в которых говорится о стилистических приемах зрелого Державина.

ства. Он прочерчивает ось Ломоносова и ось Сумарокова. «Системе» Ломоносова приписывается иррационализм поэтического восторга (как принцип организации оды), воплощающийся в сложных метафорах, развернутых периодах (максимально удаленных от естественной речи) и словесном изобилии, составленном преимущественно из необыденных слов церковнославянского происхождения. «Система» Сумарокова основывается на прямо противоположных принципах, она характеризуется установкой на ясность и простоту, выражающейся в отказе от тропов, в приближенном к разговорному строении фразы и ограниченном использовании славянизмов, которым автор предпочитает коллоквиализмы. В этой конструкции Гуковский опирается прежде всего на полемические сочинения Сумарокова, замечая несколько голословно, что «[т]ворчество Сумарокова <...> столь же противоположно Ломоносовскому, сколь и теория» (с. 26).

Гуковский отдает себе отчет в том, что «контрастное изображение обоих направлений поэзии середины века страдает неизбежной схематичностью» (с. 31), однако он не вполне осознает меру своего схематизма. В его ограниченном собственно «литературными» текстами пространстве не заметно того очевидного противоречия, которое создает «совершенная немыслимость» (с. 17) поэтики Ломоносова в сочетании с его — последователя Лейбница и Вольфа — рационализмом. Как справедливо заметила Р. Лахманн (Лахманн 1981), Гуковский, воспроизводя спекулятивные построения Тынянова, недооценивает рациональный момент в одическом стиле Ломоносова. Он игнорирует европейский контекст полемики Ломоносова и Сумарокова, ясно показывающий, что оба автора исходят из одной и той же совокупности эстетических идей (тех, которые позже в блистательных работах Л. В. Пумпянского будут определены как воззрения «школы разума» — см.: Пумпянский 1937; Пумпянский 1983), но по-разному интерпретируют их в применении к русской культурной ситуации. Эта разность интерпретации соотносится с несходством социальных задач, которые ставят перед собой два автора (социальный аспект в ранних работах Гуковского практически отсутствует), вместе с тем эти задачи теснейшим образом связаны с жанровым диапазоном их творчества. Разность установок реализуется прежде всего в полемическом противостоянии и в несовпадении культивируемых Ломоносовым и Сумароковым жанров, тогда как в рамках совпадающих жанров

литературная практика обнаруживает многочисленные сходства, релятивирующие сконструированную Гуковским бинарную оппозицию (ср.: Гринберг и Успенский 1992). Показательно, что Сумароков неоднократно употребляет в своих торжественных одах (особенно в их первоначальных редакциях) те самые выражения, с помощью которых он пародирует Ломоносова (ср.: Живов 1996, 248—249; Вроон 1995/96).

Эти натяжки тем более бросаются в глаза и связываются с попыткой навязать материалу внутрилитературную системность, что проблема жанра была одной из наиболее важных для Гуковского и ее обсуждение в рамках анализа отдельных жанров оказывается основой наиболее интересных ранних работ исследователя. В книгу «Русская поэзия XVIII века» вошли две таких работы: «Элегия в XVIII веке» и «Об анакреонтической оде». В реконструкции русской жанровой иерархии XVIII столетия Гуковский опирается на в целом верное (хотя несколько им догматизируемое) представление о «принципиальной анонимности литературных произведений XVIII века», когда читатели задавались вопросом «не об авторе, а о жанре» (Гуковский 1929, 56; ср. ниже).

Такой подход требовал однозначного определения жанра, предполагающего выделение его доминантных характеристик и описания индивидуальных вариантов как отклонений от эталона. Для элегии Гуковский в качестве доминантных черт постулирует тематику несчастной любви, которая реализуется в декламации от первого лица, «подробно изображающего свое настроение, мотивированное намеченной в общих чертах лирической ситуацией» (Гуковский 1927, 56). В соответствии с этим жанровым заданием находятся поэтические приемы элегии (смысловая тавтологичность, аффективные формулы и т. д.).

Образцовое воплощение этих жанровых признаков Гуковский находит в элегиях Сумарокова 1759 г. Эта жанровая специфика продержалась, согласно Гуковскому, «вплоть до конца 50-х годов; в это время ясная, упрощенная система Сумароковской тематики начинает устаревать» (с. 67). Затем она начинает стремительно разлагаться в творениях так называемых учеников Сумарокова, их попытки «приводят <...> к последовательному пути, по которому елегия должна была уйти от окаменения в Сумароковских шаблонах» (там же). Гуковский, увлеченный формальным принципом, не замечает абсурдности своих утверждений: жанровая доминан-

та, созданная элегиями 1759 г., устаревает в конце 1750-х годов, т. е. старость приходит к ней вместе с рождением. И тематическое, и стилевое разнообразие элегии с самого начала задавало этому жанру более широкие рамки, чем Гуковский приписывает сумароковскому эталону, и в этих рамках данный жанр существует и до и после 1759 г., так что младшие современники Сумарокова не ревизуют этот эталон, а развивают присущий элегии потенциал, основываясь на разнообразных — античных, западноевропейских и русских — образцах (см.: Кронеберг 1972). Эти несообразности, однако, не обесценивают работу Гуковского, она упорядочивает обширный материал, фиксирует один из аспектов динамики жанра и создает основу для дальнейшей дискуссии. В этом плане она плодотворна — в отличие от многих позднейших советских работ, подменявших концептуальный анализ, хотя бы и спорный, бессистемным и безрассудным перечислением.

Не менее стимулирующей была и статья Гуковского об анакреонтической оде. Основной pointe этой работы состоит в определении дифференциального признака (differentia specifica) этого жанра как чисто метрического. Именно «поскольку признаком этого жанра была метрическая характеристика его, она <анакреонтическая ода> являет замечательный пример жанрового мышления эпохи» (Гуковский 1927, 125). В противность своим западноевропейским и античным образцам, «[т]ематического единства русские "анакреонтические" оды не имеют; помимо обычных "анакреонтических" в немецком смысле тем, они приемлют темы совершенно иного порядка, не свойственные ни самому Анакреонту, ни его западным подражателям» (там же).

Это парадоксальное развитие анакреонтического жанра в России Гуковский связывает с актуальными для первых десятилетий русской силлаботоники проблемами, прежде всего с проблемой разграничения ритмической последовательности стихотворной речи на самодостаточные сегменты (строки). Этой цели обычно служила рифма, но рифма могла восприниматься как слишком легковесный способ решения задачи, как «игрушка»; заметки Гуковского о переосмыслении рифмы и белого стиха в русской поэтической мысли XVIII в. кажутся немаловажными и по сей день, хотя они и не учитывают в полной мере европейский контекст этой проблематики (ср.: Гаспаров 1984, 90—92). Внеметрические признаки стиха, которые вырабатывает русская анакреонтика, представ-

ляют собой, согласно Гуковскому, различные виды параллелизма, которые он последовательно и анализирует.

Не все в этой конструкции достаточно убедительно, но она производит впечатление своей логической законченностью. Никакой лучшей картины развития данного жанра предложено не было; монография Дорис Шенк (Шенк 1972), содержащая немало ценных наблюдений, в концептуальном отношении остается довольно расплывчатой. Будущему исследователю предстоит понять, каково было тематическое развитие русской анакреонтики — вопрос, от которого Гуковский сознательно отстраняется. Полагать, что тематически в русской анакреонтике царил полный разнобой, было бы теоретически неосмотрительно и противоречило бы тем фундаментальным идеям о связи семантики и метра (не прямолинейной, но постоянно возникающей и подвергающейся реинтерпретации), которые утвердились в русской филологии в последние десятилетия.

Мотивы любви, вина и наслаждения жизнью образуют, конечно, тематическую основу анакреонтики, однако, будучи помещены в разные культурные парадигмы, они сплетаются с разными пучками идей — от дионисийского экстаза до философской рефлексии о бренности земных радостей — и в силу этого создают потенциал для разнонаправленного развития анакреонтической поэзии. Разные авторы и разные эпохи избирают разные направления, и ни одно из них не произвольно. Историческая поэтика соединяется здесь с историей культуры, выходя тем самым из сферы действия формального метода. Вовсе не случайно, например, Херасков направляет анакреонтическую оду в сторону дидактики и размышлений о добродетели (ср.: Шенк 1972, 28—64) — в соответствии с тем местом, которое Просвещение отводило гедонизму. Без этого семантического сдвига остается непонятным тот поразительный тематический синтез, который присущ анакреонтике Державина. Гуковский игнорирует эти аспекты, однако его работа фиксирует ту формальную динамику жанра, которая неразрывно связана с его содержательной эволюцией[4].

[4] Совершенно не прав Г. Н. Ионин, утверждающий, что «М. Херасков попытался использовать "анакреоново" стихосложение для философской поэзии, <...> но его морально-поучительные и даже религиозные рассуждения в стихах были чужды анакреонтике и в жанре безрифменной анакреонтической оды не породили традиции» (Ионин 1987, 300—301). И Г. Н. Ионин, и Г. П. Макогоненко (1987), статью которого

Последние два очерка в книге Гуковского посвящены отдельным авторам. Это не значит, что теоретические проблемы отходят здесь на второй план, но фокусируются они не вокруг конструктов литературной теории (жанров), а вокруг индивидуальных поэтических систем (или, если угодно, конструктов литературной истории). В первом из этих очерков дается литературный портрет А. А. Ржевского, во времена молодого Гуковского поэта почти вовсе забытого. Поэтическая деятельность Ржевского, недолгая, но весьма интенсивная, служит для Гуковского образцом литературной эволюции. Ржевский одновременно и ученик и продолжатель сумароковского направления, и его преобразователь. В соответствии с этой двойной ролью поэта очерк Гуковского распадается на две части: в первой демонстрируется, как Ржевский преемственно связан с Сумароковым, во второй — в чем он отходит от своего учителя. Реконструируемое Гуковским развитие совершается в рамках жанров, что отвечает характеру литературной системы данного периода — системы классицизма с твердыми жанровыми границами: в одних жанрах Ржевский почти рабски следует за Сумароковым (например, в басне), другие строит на совершенно иных принципах, нежели его учитель (например, в стансах). Общий характер динамики Гуковский определяет следующим образом: «Поэзию простоты сменила поэзия искусственности» (Гуковский 1927, 182)[5]. Ничего лучшего с тех пор о Ржевском написано не было.

Ионин продолжает, понимают традицию с редкой примитивностью, не отдавая себе отчет в том, как действует механизм реинтерпретации. Они явно не усвоили уроков молодого Гуковского (зато, к сожалению, усвоили уроки Гуковского зрелого). В плане парадоксального развития анакреонтической традиции я бы обратил внимание на стихи Державина «На кончину великой княжны Ольги Павловны». Они написаны двухстопным дактилем строфами из девяти строк, в которых первые шесть строк рифмуются, а три последние остаются нерифмованными. Этот формальный курьез соответствует парадоксализму мотивики, сочетающей буколические элементы с темой скоротечности земного блаженства, и парадоксализму жанровому, придающему эту странную форму стихам на смерть члена царствующего дома.

[5] На мой взгляд, Гуковский недооценивает радикализм разрыва Ржевского с сумароковской традицией в ее канонической форме (классицистические идеалы естественности, благопристойности и т. д.). Ржевский по существу отказывается от предписаний классицистической поэтики и

Завершающий книгу очерк, посвященный раннему творчеству Державина («Первые годы поэзии Державина»), сравнительно менее интересен. Основной тезис Гуковского — о принципиальной эклектичности ранних державинских опытов — кажется сейчас самоочевидным. Он был воспринят позднейшими исследователями русского XVIII века и развит ими (ср.: Серман 1967; Вроон 1995). Для своего времени, однако, само обращение к начальному этапу державинского стихотворства было новинкой. Гуковский не в малой степени основывался на рукописных материалах (использованных им затем при подготовке издания стихотворений Державина в Большой серии Библиотеки поэта), не включенных Я. Гротом в академическое собрание сочинений по эстетическому недомыслию[6].

В отличие от предшественников, связывавших Державина преимущественно с Ломоносовым, Гуковский выделяет в державинской эклектике сумароковскую линию. Она оставалась незамеченной, так как Грот и его современники анализировать текст не умели и руководствовались биографическими фактами: поскольку молодой Державин осмеивал Сумарокова в эпиграммах, он с его направлением ничего общего не имел. Подчеркивая преемственность Державина в отношении Сумарокова и «сумароковской школы» (о недостатках этого конструкта говорилось выше), исследователь несколько перегибает палку. В частности Гуковский упускает из виду, что юный Державин, не обладавший аристократическими литературными вкусами, с увлечением читал «Тилемахиду» и теоретические сочинения Тредиаковского, так что в учени-

---

начинает культивировать приемы, которые не могли не быть ему знакомы из чтения западных барочных авторов (а возможно, и русской школьной поэтики, сохранявшей барочный характер); он ориентируется на то, чему — по крайней мере, на словах — противостоит Сумароков. Стоит, впрочем, отметить, что Гуковский преувеличивает монолитность сумароковского стиля. Так, скажем, в поздних эклогах Сумароков явно перестает заботиться о «естественности», и это можно было бы связать с «обратным» влиянием Ржевского (см.: Кляйн 1988, 104 сл.).

[6] Так, о песнях Державина Грот замечал: «Почти все они слабы, язык их тяжел, стих часто неправилен, а потому мы и не сочли себя в праве дать им место в издании сочинений нашего поэта» (Державин, VIII, 264—265; ср.: Гуковский 1933). Понятно, что для исследователя творческой эволюции Державина такая эстетическая аппроприация «нашего поэта» была неприемлема.

ческой эклектике Державина (а отсюда и в его зрелом синтезе) просматривается и наследие неудачливого начинателя новой русской поэзии; таким образом, отдельные черты, относимые на счет сумароковской школы, на самом деле прямого отношения к ней не имеют[7].

Статьи Гуковского, напечатанные в 1925—1929 гг., с тем же успехом могли стать главами его книги, которая, как мы видели, представляет ряд очерков, связанных между собой не столько тематически, сколько единством подхода. Тематически эти статьи существенно книгу дополняют. Так, в книге почти никак не отразились занятия Гуковского русской трагедией XVIII в., между тем его работы в этой области и по сей день не утратили значения. В 1920-е годы Гуковский изучает русскую рецепцию Расина. Его статьи, посвященные этой теме, носят в большой степени описательный характер. В них выясняется, насколько известен и популярен был Расин в России XVIII в. (Гуковский 1927б). Гуковский также рассматривает, что именно в оригинальных трагедиях русских авторов может быть отнесено непосредственно на счет великого французского трагика (Гуковский 1927в). Из этих штудий вырастает его работа о сумароковской трагедии, в которой делается ряд важных содержательных выводов (Гуковский 1926). Данный Гуковским формальный анализ отличий этих трагедий от их французских образцов — в первую очередь Расина — создает основу для изучения специфического развития данного жанра в русской литературе XVIII в. (этот подход находит продолжение в монографии Г. Хардера — Хардер 1962). Сокращение состава

---

[7] Так, скажем, Гуковский пишет: «С самим Сумароковым Державина сближает, напр., беззастенчивость словаря; Державин приемлет все слова русского языка, иной раз самые "низкие", даже "простонародные"» (Гуковский 1927, 198). У Сумарокова, однако, «беззастенчивость словаря» характерна в основном для притч (басен), т. е. жанрово ограничена. Низкие и грубые слова в басне допускает и Ломоносов, так что по этому признаку особая связь Державина с Сумароковым не устанавливается. «Беззастенчивость словаря», не ограниченная жанрами, свойственна скорее Тредиаковскому (ср.: Алексеев 1981), и, возможно, именно у него Державин этому научился. Никак не учитывает Гуковский и немецкого чтения молодого Державина, тогда как именно из него могут идти отдельные эксперименты Державина, например, «вайзе» (нерифмованная строка в конце строфы), которую Гуковский пытается связать с инновациями «сумароковской школы».

действующих лиц, устранение наперсников как персонажей, которым герои изъясняют свои чувства, минимализация сюжета рассматриваются Гуковским как следствия стремления Сумарокова к «естественности». «Сумароков, — утверждает Гуковский, — построил свою трагедию на принципах крайней экономии средств, упрощенности, так сказать, сдержанности, "естественности"» (Гуковский 1926, 69).

Содержательная интерпретация этой стратегии Сумарокова не столь убедительна. Гуковский связывает ее с «моральной направленностью Сумароковской трагедии» (там же, 74), причем направленностью, движимой «пафосом утверждения», в противоположность трагедиям Вольтера, также моралистичным, но проникнутым «пафосом отрицания» (там же, 73). В дальнейшем Гуковский будет говорить о «пропагандистской роли трагедии 50-х годов, трагедии Сумарокова первой поры его драматургического творчества» (Гуковский 1936, 54). На взгляд Гуковского, трагедия демонстрирует «структуру дворянской чести в действии» (там же), что делает ее дидактической и не требует ни развернутого конфликта, ни углубленной психологической мотивации (этот подход к русской трагедии развивается затем в многословных, но бессодержательных работах Ю. В. Стенника, ср.: Стенник 1981). Дидактический момент в трагедиях Сумарокова несомненно присутствует, но его значимость не следует преувеличивать. Трагедии Сумарокова остаются по большей части «любовными трагедиями», призванными воздействовать на чувства зрителей, и их отклонение от французских образцов обусловлено иным, нежели у Расина, пониманием любовного конфликта (см.: Кляйн 2001). Гуковский и здесь слишком жестко понимает единство литературных направлений (имею в виду «сумароковскую школу»), что побуждает его постулировать идеологическую общность там, где на самом деле действуют историко-культурные факторы более общего характера, никакого литературного направления не выделяющие.

Статья Гуковского «Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии)» написана, надо думать, под влиянием идей Тынянова, рассматривавшего пародию как важнейший и показательнейший момент в эволюции литературы. Хотя статья «О пародии» (Тынянов 1977, 284—310) при жизни автора не была опубликована, Тынянов неоднократно обращался к этой проблематике в своих лекционных курсах, так что в устной форме его

рассуждения были несомненно хорошо известны его последователям. Статья Гуковского посвящена вздорным одам Сумарокова, которые могут рассматриваться как иллюстрация введенного Тыняновым понятия жанровой пародии.

В начале статьи Гуковский разбирает те приемы, с помощью которых Сумароков пародирует ломоносовскую оду, и показывает при этом, что объектом пародирования являются не столько отдельные тексты сумароковского соперника, сколько поэтическая система российского Мальгерба. Четвертая вздорная ода, «Дифирамб Пегасу», обнаруживает на этом фоне ряд специфических черт, которые к пародированию ломоносовской системы прямого отношения не имеют. Объяснение, найденное Гуковским, просто и убедительно: Сумароков пародирует в ней не Ломоносова, а Петрова, знаменитая ода которого «На карусель» не могла не вызвать у «сумароковцев» озлобленной реакции. Гуковский в этой связи сжато, но полноценно описывает поэтику Петрова, и показывает, что именно было в ней неприемлемо для Сумарокова. Далее рассмотрению подвергаются и выступления сумароковцев, вовлекавших в диапазон полемического противостояния те черты поэтики Петрова, которые остались не замеченными их учителем.

В этом блестящем анализе сомнение вызывает лишь жесткость выстроенной Гуковским конструкции и дискурсивная навязчивость некоторых формулировок. Так, скажем, говорится, что «[в] начале 60-х годов <...> [о]ппозиция старого, Ломоносовского направления была сломлена» (Гуковский 1927а, 131). В пресуппозиции лежит картина многофигурных боевых действий, оправдывающая концепцию литературной эволюции как борьбы направлений, но неловко накладывающаяся на реальные обстоятельства, в которых — в рассматриваемый период — «Ломоносовское направление» представлено одним стареющим и теряющим влияние Ломоносовым. Слишком однозначные выводы делаются из того, какие в точности аспекты поэтики Петрова пародируются Сумароковым; последний, согласно Гуковскому, «разбирался именно в тех проблемах поэтики, которые были насущны для литературы его эпохи» (там же, 142). В этом стремлении представить любой конфликт как столкновение абстрактных систем от внимания исследователя ускользает личный характер противостояния. Сумароков прежде всего хотел покусать Петрова и для этого выбирал не совокупность дифференциальных признаков двух литературных направлений, а

то, что ему было удобнее. Удобнее же оказывалось то, что уже было отработано в полемике с Ломоносовым и соответствовало образцам литературной полемики эпохи классицизма. Неоправданные метафоры, стилистическая неадекватность лексики и т. д. были излюбленными предметами французских литературных споров, и здесь Сумароков лишь следовал за образцами. Не было у Сумарокова и никакого стимула (вне зависимости от того, способен ли он был это сделать или не способен) выделять в поэтике Петрова черты, отличающие его от Ломоносова. В качестве литературных противников они были для него одним миром мазаны, так что Сумароков естественно стремился отождествить их литературные позиции. Поэтому и «Дифирамб Пегасу» может рассматриваться как пародия, направленная одновременно и против Ломоносова, и против Петрова[8].

После публикации «Русской поэзии XVIII века» в сборниках «Поэтика» появляются еще две важные работы Гуковского, в которых он старается определить характер русского классицизма. Эти работы знаменуют новый подход к истории литературы, в предшествующих трудах Гуковский понятием классицизма по существу не пользуется. Оно было скомпрометировано для него традиционной историей литературы, которая строилась на прогрессии литературных «стилей», определявшихся (на взгляд нового поколения историков литературы) в слишком субъективных и импрессионистических категориях. Теперь Гуковский стремится пойти дальше описания литературной эволюции «в понятиях школ, направлений, традиций» и установить «основу эстетического бытия» произведений отдельного периода, найти «общие предпосылки эстетического мышления эпохи, как высшего единства» (Гуковский 1928, 126—127).

---

[8] Здесь, видимо, сыграл роль и биографический момент. Когда на престол взошла Екатерина, Сумароков рассчитывал (и не без оснований), что теперь он стал главным российским поэтом, опекаемым двором. Ломоносов, занимавший это положение при Елизавете и спихивавший Сумарокова с российского Парнаса, не только был оттеснен на вторые роли, но и благовременно сошел во гроб. Разочарование непомерно амбициозного Сумарокова наступило очень быстро, уже к середине 60-х годов. И тут-то, к вящему огорчению северного Расина, появился Петров, грозивший оккупировать то место, к которому вожделел Сумароков.

В первой из указанных статей («К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы») Гуковский пробует проникнуть в это высшее единство через специфические «проявления литературной жизни». Поэтические состязания и многократные переводы одних и тех же образцовых произведений свидетельствуют, по мнению автора, о том, что в эстетическом восприятии XVIII столетия значимым оказывается не оригинальность произведения, не его индивидуальные характеристики (включая индивидуальное авторство), а его место на ценностной шкале определенной литературной формы. Гуковский связывает эти формы бытования литературы с классификационно-нормативной эстетикой классицизма. Он утверждает, что «художественное мышление середины XVIII века было мышлением классификационным. Опираясь на нормы должного и сущего (авторитеты), оно мыслило эти нормы разделенными на отделы и подотделы жанров и их разновидностей. Абсолютно ценное в литературе представлялось лишь в образе своих родовых разветвлений, и жанры были схемами родовых групп абсолютного в искусстве» (Гуковский 1929, 21—22).

Состязания и переводы (в число последних включаются и многократные переложения одного и того же псалма) знаменательны в том отношении, что они отрывают «произведение от автора, потому что произведение становится в ряд попыток, стремящихся выразить подлинное решение, дать отвлеченно-совершенное выражение предложенному выражаемому, и в абсолютно-единственном внеиндивидуальном идеале находящих свой фон и свое обоснование; произведение не становится в ряд многосторонних выражений авторской индивидуальности; оно не проецируется на единство с другими произведениями автора, школы, эпохи» (Гуковский 1928, 134—135). За данными явлениями стоит принципиальная анонимность произведения в литературе русского классицизма. Она же обусловливает, на взгляд Гуковского, и постоянное воспроизведение композиционных схем, сюжетов, метрических ходов и самого текстового материала. Эта повторяемость анализируется на многочисленных примерах во второй из указанных статей «О Русском Классицизме» (Гуковский 1929). Авторы XVIII в. не стесняются заимствовать друг у друга или у самих себя, многократно варьируя одни и те же образцы. Равным образом и издатели, не зазрясь, отрывают тексты от их создателей, публикуя их в журналах или сборниках без имени автора, в новых сочетаниях, порою в

измененном виде. Гуковский справедливо полагает, что такая практика соответствует читательскому восприятию литературы: читатель стремится опознать в тексте не авторскую индивидуальность (как в романтический и постромантический период), а эстетический идеал, принадлежащий данному классу текстов.

За прошедшие семьдесят лет новаторский характер этих идей перестал бросаться в глаза. Оглядываясь на разработанную теорию интертекстуальности, мы должны, видимо, сами проблемы, поставленные Гуковским, сформулировать несколько иным образом. Интертекстуальность есть свойство литературы любой эпохи, однако эпохи различаются по тому, каким образом на эту интертекстуальность накладывается концепт индивидуального авторства. XVIII столетие — ни в русской литературе, ни в литературах западноевропейских — отнюдь не является апогеем анонимности. Нет никаких оснований вспоминать в связи с проблемой авторства в XVIII в. «о жизни и бытовании т. наз. "народной", устной словесности» (Гуковский 1929, 63), фольклорная анонимность относится к феноменам иного типа, чем надличностная эстетика классицизма (Гуковский, впрочем, и не настаивает на своем сближении — там же). Æmulatio и imitatio как принципы классицистической эстетики (о их русской рецепции в XVIII в. см.: Кляйн 1990) не могли существовать в полностью безымянном литературном пространстве. Они до известной степени релятивировали авторство отдельного текста (и в этом плане Гуковский прав), но вместе с тем они актуализовали авторство отдельной (жанровой, тематической) эстетической нормы. Именно это, надо думать, определяет ожесточенность литературной полемики классицистической эпохи (не только в России, но и, скажем, во Франции). Спор идет не столько о том, кто лучше пишет, сколько о том, кому принадлежит роль создателя данной нормы (например, нормы торжественной оды или трагедии), кто займет место русского Пиндара/Малерба, русского Расина, русского Феокрита и т. д.[9]

[9] Не думаю, что Гуковский адекватно объясняет это явление, когда пишет: «Писатели иной, чуждой школы были действительно врагами, литературными и даже не только литературными злодеями, а самая школа подлежала немедленному искоренению в порядке спасения национальной культуры. Ведь к эстетически-ценному, должному, доброкачественному существует только один путь» (1929, 52). Гуковский пытается сохранить понятие школы, взятое из формалистской парадигмы, в своем новом про-

Мишель Фуко о проблеме анонимности писал: «В нашей цивилизации не всегда одни и те же тексты требовали атрибуции какому-то автору. Было время, когда, например, те тексты, которые мы сегодня назвали бы “литературными”, <...> принимались, пускались в обращение и приобретали значимость без того, чтобы ставился вопрос об их авторе; их анонимность не вызывала затруднений — их древность, подлинная или предполагаемая, была для них достаточной гарантией. Зато тексты, которые ныне мы назвали бы научными, касающиеся космологии и неба, медицины и болезней, естественных наук или географии, в средние века принимались и несли ценность истины, только если были маркированы именем автора. <...> Переворачивание произошло в XVII или в XVIII веке; научные дискурсы стали приниматься благодаря самим себе <...> Тогда как “литературные” дискурсы, наоборот, могут быть приняты теперь, только будучи снабжены функцией “автор”: по поводу каждого поэтического или художественного текста будут спрашивать теперь, откуда он взялся, кто его написал, когда, при каких обстоятельствах или в рамках какого проекта» (Фуко 1996, 23—24).

Согласно Фуко, анонимность уходит из литературы по крайней мере на столетие раньше, чем полагает Гуковский, причем это несовпадающее столетие как раз и объемлет эпоху классицизма. Контраст между полноценной анонимностью и интертекстуальностью XVIII столетия отчетливо различим при сопоставлении этой эпохи со Средневековьем, и в особенности со Средневековьем русским[10]. Безымянная интертекстуальность Средневековья сменяется нормативной интертекстуальностью раннего Нового времени. Понятие плагиата появляется в русской литературной жизни не

екте, эту парадигму ревизующем. Литературная свара была начата не школами, а тремя вполне узнаваемыми индивидами — Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым. Их последователи лишь шли по стопам мэтров и воспроизводили приемы полемики, которые те ввели в русский литературный обиход (если иметь в виду общеевропейский контекст, эти приемы, впрочем, не были особенно оригинальными).

[10] Об этом аспекте средневековой русской литературы см.: Пиккио 1973. Фуко в определенной степени упрощает характер бытования литературы в западном Средневековье. В западной средневековой школе продолжали читать классических авторов, и они снабжали именами литературное пространство и создавали основу для авторских амбиций средне-

с романтизмом и даже не с «предромантизмом», а в эпоху классицистических норм. Тредиаковский обвиняет в плагиате Сумарокова (см.: Кляйн 1993, 42—47), то же самое делает и Ломоносов (Ломоносов IX, 635), а Сумароков приходит в ярость от одного намека на то, что он чем-то мог быть одолжен Ломоносову (Сумароков, IX, 220 — «Некоторые строфы двух авторов», 1773). Литературный дискурс приобретает тем самым функцию «автора», хотя сфера действия этой функции ограничена по сравнению с эпохой романтизма, а сам конструкт автора составляется иным, нежели в последующие периоды, образом.

При всей спорности высказанных Гуковским гипотез они бесспорно были новым словом в исследовании литературных процессов, сближавших мысль Гуковского с историко-культурными идеями тех его коллег, которые также стремились преодолеть ограниченность формального метода (имею в виду, например, такие работы Г. О. Винокура, как «Биография и культура»). Эти гипотезы до сих пор не утеряли интереса, они до сих пор могут быть предметом дискуссии. В позднейших работах исследователя эти зачатки нового подхода к истории литературы развития не получили, так что именно ими завершается ранний период творчества Гуковского, охватываемый настоящим изданием.

Последующие труды и дни ученого можно пересказать лишь с сокрушенным сердцем. Это печальная повесть о том, как полномасштабное негоциирование с советским хроносом, когда обязательство жить со всеми сообща и заодно с правопорядком принимается не в виде нереализуемого порыва, а всерьез и надолго, приводит к последовательной деградации — и нравственной, и интеллектуальной. Гуковский принадлежал к числу тех, кто приобрел свой элитарный социальный статус благодаря большевистскому режиму: в этой группе было особенно много евреев; советская власть открыла шлюзы для их социального активизма, пробужденного эмансипацией и многие годы сдерживавшегося дискриминационным законодательством Российской империи. В 1920-е года эти люди в большей или меньшей степени отождествляли себя с

вековых книжников. Вергилий не был пустым звуком для Абеляра, Кретьена де Труа или Рабле, Овидий оставался в памяти ученого латиниста вместе со своей литературной биографией. Это создавало островки авторства в безымянном литературном пространстве. В средневековой русской литературе таких островков не было.

большевистским проектом (примером такого отождествления может служить ЛЕФ, с которым сотрудничали многие учители Гуковского). Такое отождествление оставляло лишь ограниченное пространство для индивидуального противостояния зигзагам и метаморфозам тоталитаризма — вне зависимости от того, насколько эти зигзаги соответствовали этическим понятиям и личным пристрастиям отдельного человека. Конечно, коллаборационизм не был единственным вариантом поведения, и мы знаем людей, которые образумились и отшатнулись от кровавой власти душегубца и мужикоборца. Гуковский сделал иной выбор.

Имманентный литературный ряд не был по вкусу сталинскому режиму — зачем он был имманентный? На рубеже десятилетий формалисты были подвергнуты проработке, Институт истории искусства расформирован и новаторы филологии оказались на перепутье, в растерянности. Л. Я. Гинзбург записывала в 1930 г.: «Конкретная продукция, готовая или имевшаяся в работе и не увидевшая света, так мало способна взволновать умы, сорганизовать творческую волю, <...> что из-за этого не стоит тягаться и меряться с современностью. Если что-нибудь и стоит предъявления счета, — это человеческие творческие потенции, рабочая энергия, научная совесть, которые можно сорвать и растратить в немоте, в путанице, в ежедневных обидах и соблазнах; не ненапечатанные статьи, а только это, быть может, стоит предъявления счета» (Гинзбург 1989, 107). Счета, однако, предъявлять было некому, а оставаться без работы казалось во всех отношениях невозможным. Формалисты — и старшие, и младшие — принялись преодолевать формализм и осваивать социологический дискурс (конечно, в этом развитии сказывалось не только давление тоталитарного режима).

Гуковский одним из первых справился с ситуацией и перестал «меряться с современностью». Гуковский, по воспоминаниям многих современников, был великолепным лектором (см.: Лотман 1995, 61), ему были необходимы успех и самоосуществление; для него, как и для многих авторов этой эпохи, нужны были не читатели в потомстве, а востребованность у современной аудитории, пусть и состоящей из «молодых любителей белозубых стишков»; больше того, их положительная реакция становилась мерилом правильности, состоятельности придуманного и написанного.

От литературоведения требовался классовый подход и идеологический анализ. Уже в 1933 г. Гуковский публикует статью «Сол-

датские стихи XVIII века» (Гуковский 1933), обращаясь к творчеству «социально близкого» большевикам класса. Он овладевает марксистским дискурсом того типа, который был принят в советской печати до середины 1930-х годов (включительно), и преображает дорогую для него «сумароковскую школу» в «дворянскую фронду», создавая тем самым социологический коррелят формалистического конструкта. Эта схема реализуется в его книге «Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов» (Гуковский 1936), содержащей, несмотря на новый схематизм, много блестящих наблюдений над отдельными текстами.

Дальнейшие его работы столь же верно следуют — с небольшим зазором — за поворотами генеральной идеологической линии. Подробности этой эволюции были недавно вполне внятно описаны А. Л. Зориным (Зорин 1998), и, хотя я не могу принять его апологетических оценок (и уж тем более не могу рекомендовать студентам изъеденного сталинизмом учебника 1939 г.), повторно анализировать их нет необходимости. В 1938 г. появляются его «Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века», в 1939 г. уже упоминавшийся учебник «Русская литература XVIII века». В 1941 и — с перерывом на войну — в 1947 гг. выходят третий и четвертый томы академической «Истории русской литературы», посвященные XVIII в.; многие очерки в ней принадлежат Гуковскому и содержат лучшие из существующих литературные портреты писателей Екатерининской эпохи. После войны Гуковский преимущественно занимается русской литературой первой половины XIX в. В 1946 г. в Саратове выходит его книга «Пушкин и русские романтики», тогда как две другие монографии «Пушкин и проблемы реалистического стиля» и «Реализм Гоголя», написанные в этот период, были опубликованы лишь посмертно. Как хорошо известно, при Сталине интериоризация генеральной линии никакой охранной грамотой не была. В ходе кампании против космополитизма Гуковский был изгнан из университета и летом 1949 г. арестован. Он скончался в следственной тюрьме 2 апреля 1950 года.

Гуковский был замечательным знатоком и интерпретатором литературных текстов. Даже в самых сомнительных его работах встречаются исключительно талантливые страницы, полные точных и тонких наблюдений. Он умел чувствовать словесную ткань

поэзии и находить выразительные слова для ее описания. Вместе с тем в его поздних работах вырабатывается особый дискурс, который позволяет обволакивать в гладкие фразы идеи, никакого отношения к разбираемому произведению не имеющие. Л. Я. Гинзбург — возможно, на основе столь свойственного ей нелицеприятного самоанализа — писала об этом дискурсе: «Есть сейчас такая манера письма, при которой слово раскатывается словами и не может остановиться. Слова истекают из слов, и так до бесконечности, до каких-то первичных слов, давно потерявших связь с реалией» (Гинзбург 1989, 152). Эту манеру Гуковский оставил в наследство своим ученикам и почитателям, и она до сих пор определяет облик многих сочинений по литературе XVIII в. В ранних работах Гуковского этой манеры нет, и, возможно, это определяет ту их живучесть, о которой писал Лотман в заметке, процитированной в начале данной статьи. Они до сих пор способны научить той исследовательской зоркости и талантливости изложения, которые придают живой интерес литературной истории века Петра и Екатерины[11].

Виктор Живов

Литература

Алексеев 1981 — Алексеев А. А. Эпический стиль «Тилемахиды». — Язык русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1981, 68—95.

Берков 1964 — Берков П. Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Ч. I. Очерк литературной историографии XVIII века. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1964.

Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.

Вроон 1995 — Vroon R. «Читалагайские оды» (К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века). — Гаврила

[11] Автор глубоко признателен И. Кляйну и Н. Г. Охотину, прочитавшим эту статью в рукописи и сделавшим ряд ценных замечаний, которые были с благодарностью учтены. Все огрехи, заблуждения и беспристрастные оценки остаются исключительно на моей совести.

Державин. Симпозиум, посвященный 250-летию со дня рождения. Northfield, Vermont: The Russian School of Norwich University, 1995, 185—201 [Norwich Symposia on Russian Literature and Culture, 4].

Броон 1995/96 — Vroon R. Aleksandr Sumarokov's *Ody toržestvennye* (Towards a History of the Russian Lyric Sequence in the Eighteenth Century). — Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. LV (1995/96), 225—263.

Гаспаров 1984 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984.

Гинзбург 1989 — Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Советский писатель, 1989.

Гринберг и Успенский 1992 — Гринберг М. С., Успенский Б. А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. — Russian Literature, XXXI (1992), 133—272.

Гройс 1993 — Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.

Гуковский 1925 — Gukovskij Gr. Von Lomonosov bis Deržavin. — Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. II (1925), 323—365.

Гуковский 1926 — О сумароковской трагедии — Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. [Вып. I]. Л.: Academia, 1926, 67—80.

Гуковский 1927 — Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia, 1927.

Гуковский 1927а — Гуковский Г. А. Из истории русской оды XVIII века. (Опыт истолкования пародии). — Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. III. Л.: Academia, 1927, 120—147.

Гуковский 1927б — Gukovskij Gr. Racine en Russie au XVIIIe siècle: la critique et les traducteurs. — Revue des Études slaves, 7 (1927), fasc. 1—2, 75—93.

Гуковский 1927в — Gukovskij Gr. Racine en Russie au XVIIIe siècle: les imitateurs. — Revue des Études slaves, 7 (1927), fasc. 3—4, 241—260.

Гуковский 1928 — Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме. (Состязания и переводы). — Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. IV. Л.: Academia, 1928, 126—148.

Гуковский 1929 — Гуковский Г. А. О русском классицизме. — Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. V. Л.: Academia, 1929, 21—65.

Гуковский 1933 — Гуковский Г. А. Солдатские стихи XVIII века. — Литературное наследство. Вып. 9—10. М.: Журнально-газетное объединение, 1933, 112—152.

Гуковский 1936 — Гуковский Гр. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов. М.; Л., 1936.

Державин, I—IX — Г. Р. Державин. Сочинения / С объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. I—IX. СПб., 1864—1883.

Живов 1996 — Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М.: Языки русской культуры, 1996.

Зорин 1998 — Зорин А. Л. Григорий Александрович Гуковский и его книга. — В кн.: Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. М.: Аспект пресс, 1998, 3—12.

Ионин 1987 — Ионин Г. Н. Творческая история сборника «Анакреонтические песни». — В кн.: Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. М.: Наука, 1987, 296—378 [Литературные памятники].

Кляйн 1988 — Klein J. Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus. Berlin: Otto Harrassowitz, 1988 [Veröffentlichungen der Abteilung fur slavischen Sprachen und Litteraturen der Osteuropa-Instituts (Slavisches Seminar) an der Freien Universität Berlin, Bd. 67]

Кляйн 1990 — Klein J. Sumarokov und Boileau. Die Epistel «Über die Verskunst» in ihrem Verhaltnis zur «Art poétique»: Kontextwechsel als Kategorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. — Zeitschrift für slavische Philologie, L (1990), Heft. 2, 254—304.

Кляйн 1993 — Клейн Й. Русский Буало? (Эпистола Сумарокова «О стихотворстве» в восприятии современников). — XVIII век. Сб. 18. СПб.: Наука, 1993, 40—58.

Кляйн 2001 — Klein J. Liebe und Politik in Sumarokovs Tragödien. — Zeitschrift für slavische Philologie, LX (в печати).

Кронеберг 1972 — Kroneberg B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden: Athenäum, 1972 [Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe III, Frankfurter Abhandlunden zur Slavistik, Bd. 20].

Лахманн 1981 — Lachmann R. Zur Frage der Wertung poetischer Verfahren (am Beispiel einer Lomonosov-Ode). — Colloquium Slavicum Basiliense. Gedankschrift für H. Schroeder. Hrsg. H. Riggenbach. Bern — Frankfurt am Main — Las Vegas: Peter Lang, 1981, 361—385.

Ломоносов, I—X — Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. I—X. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950—1959.

Лотман 1995 — Лотман Ю. М. Двойной портрет. — Лотмановский сборник. М.: ИЦ-Гарант, 1995, 54—71.

Лотман 1997 — Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993 / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова. М.: Языки русской культуры, 1997.

Макогоненко 1987 — Макогоненко Г. П. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX в. — В кн.: Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. М.: Наука, 1987, 251—295 [Литературные памятники].

Пиккио 1973 — Picchio R. Models and Patterns in the Literary Tradition of Medieval Orthodox Slavdom. — American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Vol. II. The Hague, 1973, 439—467.

Пумпянский 1937 — Пумпянский Л. В. Тредиаковский и немецкая школа разума. — Западный сборник, I / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937, 157—186.

Пумпянский 1983 — Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школы разума. — XVIII век. Сб. 14. Л.: Наука, 1983, 3—44.

Сакулин 1918 — Сакулин П. Н. История новой русской литературы. Эпоха классицизма. М., 1918.

Серман 1967 — Серман И. З. Державин. Л.: Просвещение, 1967.

Стенник 1981 — Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.

Сумароков, I—X — Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. Ч. I—X. Изд. 2-е. М., 1787.

Тынянов 1927 — Тынянов Ю. Ода, как ораторский жанр. — Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. III. Л.: Academia, 102—128

Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Фуко 1996 — Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996.

Хардер 1962 — Harder H. B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie. 1747—1769. Wiesbaden, 1962.

Шенк 1972 — Schenk D. Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Empfindsamkeit. Wiesbaden: Athenäum, 1972 [Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe III, Frankfurter Abhandlunden zur Slavistik, Bd. 13].

Якобсон 1921 — Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага: Тип. «Политика», 1921.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XVIII века

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мало кто интересуется поэзией XVIII века; никто не читает поэтов этой отдаленной эпохи. В читающем обществе распространено самое невыгодное мнение об этих поэтах, о всей эпохе вообще. XVIII век представляется унылой пустыней классицизма или, еще хуже, «ложноклассицизма», где все поэтические произведения неоригинальны, неиндивидуальны, похожи друг на друга, безнадежно устарели. Так ли это? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сначала более беспристрастно и более пристально взглянуть на самые факты, необходимо узнать XVIII век, увидеть его. При первом же знакомстве с материалом оказывается, что ходячее представление несправедливо; оказывается, что, начиная со времен пресловутой памяти Тредиаковского, в России шла оживленная творческая поэтическая работа, шла борьба быстро сменяющихся литературных направлений; за корифеями выступали в поэзии целые группы более мелких, иногда совсем теперь забытых, но в свое время известных поэтов. Пульс литературной жизни бился сильно, молодо. Вместо ожидаемого серого однообразия, открывается яркая картина столкновения различных поэтических систем, своих собственных, выросших на русской почве и создавших ряды произведений высокой ценности; вместо официальной риторики бесконечных «похвальных» од — изобилие разнообразных поэтических формаций. Весь этот обширный литературный материал оказывается близким и понятным нашей художественной современности. За последние годы с очевидностью наметился живой интерес нашей общественности и нашей литературы к пушкинской эпохе, к самому Пушкину; однако связи Пушкина с прошлым ясны; интерес к Пушкину и его окружению намечает путь дальше в глубь эпох. Предпушкинская эра не может не привлечь внимание; пока еще эта широкая область неведома, темна. Она ждет времени, когда ее откроют, пройдут с компасом исследования

в руках и наконец покажут нашей эпохе. Возрождение поэзии XVIII века к новой жизни — можно утверждать это — будет не бесплодно, потому что достаточно всмотреться в эту поэзию, достаточно преодолеть препятствие, поставляемое на первых порах устарелым, на современный слух даже несколько неповоротливым языком, чтобы понять ее жизнь и ее жизнеспособность. Не только ряд отдельных особенностей, характерных для поэтического движения эпохи Ломоносова, Сумарокова, Державина, не только некоторые пункты в общем понимании литературных фактов неожиданно сближаются с аналогичными моментами современных нам художественных течений (нет нужды тем не менее оговаривать своеобразие нашей эпохи), но даже общий эмоциональный тон, пафос, присущий той молодой, бодрой эпохе, — должен радостно и желанно восприниматься современным читателем, сумевшим уловить этот пафос, сумевшим подойти к огромному ряду прекрасных произведений, оставленных нам XVIII веком.

В настоящей книге я ни в какой мере не мог ставить себе целью истолковать всю поэзию XVIII в. в целом. Я хотел лишь напомнить еще раз о несправедливо пренебрегаемой эпохе русской поэзии (изучение ее началось уже; см., например, труды *П. Н. Сакулина*, *В. В. Сиповского* и др.) и наметить пути, по которым, по моему мнению, могло бы развиваться изучение ее. Вместе с тем книга не может иметь характера необходимой цельности и законченности. Как вследствие обширности материала, так и вследствие недостатка места, приходилось останавливаться лишь на отдельных характерных моментах истории поэзии XVIII века. Получился как бы ряд очерков, разнохарактерных в смысле принципа отбора материала. Так, в первой главе повествуется о двух поэтических системах, о направлениях, жизнь и борьба которых составила, главным образом, содержание 40-х, 50-х годов и даже более позднего времени. Затем, во второй и третьей главах, речь идет преимущественно о двух отдельных жанрах: эти жанры избраны потому, что в их судьбе сказались существенные черты поэтического движения эпохи, как в отношении развития стилистических и метрических проблем (анакреонтическая ода), так и в отношении тематической эволюции (элегия). Четвертая глава посвящена творчеству крупного поэта середины века (ныне забытого), Ржевского; именно этот поэт осуществил в короткий срок и в яркой форме характернейшие черты поэтического движения 60-х годов;

в этом смысле его творчество служит как бы знаком, символом его эпохи. Наконец, завершению всей поэтической работы с 40-х по 80-е годы, реформе всего старого и созданию новой системы в творчестве Державина посвящена последняя глава. Конечно, ряд существенных моментов истории поэзии XVIII в. остался неотраженным в книге. Можно надеяться, что благосклонный читатель не посетует на меня за это, памятуя, что условия работы всякого исследователя XVIII века сильно напоминают условия деятельности путешественников XVI или XVII вв. Еще одно замечание: настоящая книга почти вся составлена в 1923 и 1924 гг. и подверглась потом лишь некоторым исправлениям и дополнениям.

В заключение почитаю приятым долгом выразить мою глубочайшую признательность *проф. В. М. Жирмунскому*, бесконечно много помогавшему мне в моей работе, не отказавшему прочесть ряд отдельных частей книги в первых набросках, давшему мне множество дружеских указаний и советов. Также приношу благодарность *В. И. Саитову*, *И. А. Бычкову* и *В. В. Майкову*, в течение ряда лет моей работы в русском и рукописном отделениях Российской Публичной Библиотеки с неизменной любезностью облегчавших мне разыскания, неоднократно приходивших мне на помощь своими указаниями.

2/XI 1926

ЛОМОНОСОВ, СУМАРОКОВ, ШКОЛА СУМАРОКОВА

Русская поэзия XVIII столетия изучена слишком мало; не только не установлены хотя бы вехи будущих изысканий, не приведен даже в известность, не собран материал. Самое исследование приходится начинать с выяснения основных понятий и точек зрения, не разработанных в достаточной мере. Так, например, приходится ставить вопрос о «русском классицизме» и его отношениях к соответственным движениям на западе Европы. Здесь не следует переоценивать, как это слишком часто делалось раньше, влияние, оказанное на русскую литературу так называемым «французским классицизмом». Тем более, нельзя считать, что творчество русских поэтов XVIII в. было простым подражанием французским образцам. Помимо принципиальной неприемлемости такого взгляда, помимо неясности и противоречивости понятия французского классицизма, на котором построена данная теория, самые факты не говорят в ее пользу. В эпоху Елизаветы и Екатерины русская поэзия обратилась к чужим литературам, чтобы на восприятии чужого материала научиться строить свое, отличное от воспринятого. Переводы наводнили ее. При этом учились у всех, кто только мог дать пригодный материал. Многое взяли у французов, но вместе с тем брали и у немцев, и у итальянцев, и у англичан, и, в особенности, у древних. Фактов, показательных в этом отношении, не перечесть. Достаточно указать, что Ломоносов, закончивший свое литературное образование в Германии, поклонник Гюнтера, не мог до конца дней своих отделаться от влияния теоретических построений Готшеда (правда, отчасти, выученика французов), что Тредиаковский, хулитель французской трагедии (а потом и поэзии вообще), рядом с Фенелоном перелагает Барклая (с лат.); Сумароков посвящает стихотворение Каршин, переводит Флеминга,

создает свои анакреонтические оды не без влияния Глейма, слагает античные строфы наподобие Клопштока и вводит в свои комедии штрихи, подмеченные им у Гольберга. Этот последний был у нас в XVIII в. необычайно популярен; его переводили, у него учились, и сам Фонвизин не первый и не последний перенес в своего «Бригадира» многие черты из Гольберга. Значительное влияние оказал и Клопшток, поэму которого начал переводить Державин, перевел (прозой) Кутузов, многое из нее почерпал Херасков, создавший на основе элементов ее и «Потерянного Рая» свою поэму «Вселенная». Также любили Геллерта; его переводил Аполлос Байбаков (духовные песни), пересказывал Хемницер (басни), у него заимствовала Екатерина сюжет и многие мотивы своей комедии «О Время»[1] и т. д. Из итальянцев Метастазио, Ариост и др., из англичан Адиссон (а в 70-х годах и Шекспир) много дали для создания традиций оперы, трагедии, сказочной поэмы и сатирического фельетона. В то же время переводились почти все писатели Греции и Рима. Россия в эту эпоху приобщалась к античной литературе во всем ее объеме, и знание этой литературы, сделавшееся доступным благодаря переводам, было широко распространено. В самом деле, по-русски можно было прочесть не только Цицерона, Сенеку, Корнелия Непота, Теренция, Петрония, Апулея, Платона, Демосфена, Лукиана, Геродота и др. им подобных, но и Геродиана, Афинагора, Плиния Младшего, Валерия Максима, Витрувия и т. д. и т. д. Великие поэты Рима возбуждали восторженное поклонение; их переводили по многу раз в стихах и в прозе, так же как, например, Анакреонта. Почти все более или менее выдающиеся поэты от Кантемира до Державина трудились над этими переводами. Все эти западноевропейские и древнеклассические чтения прививали русской литературе тысячелетний опыт других народов. При этом разнообразные воздействия, скрещиваясь, создавали нечто своеобразное, нечто оригинально-русское; ибо они попадали в сферу действия старых русских традиций, переданных современникам Тредиаковского или Ломоносова еще XVII веком и Петровской эпохой. Корней русской литературы так называемого «классицизма» прежде всего следует искать здесь; слагавшаяся на протяжении веков традиция была достаточно крепка, чтобы подчинить элементы чужеземных влияний своему влиянию и органически слить их воедино. Связи отдельных поэтических жанров в том виде, как они сложились к середине XVIII в., с теми или ины-

ми явлениями русской словесности XVII и начала XVIII веков многочисленны и разнообразны. Уже давно было указано, что «торжественная» придворная ода, популярнейший жанр в 30-х и 40-х годах, восходит к панегирикам украинских поэтов киевской школы XVII века[2] (позднейшим элементом формации следует признать оду Малерба, Ж.-Б. Руссо и оду Гюнтера). Школьная драма, процветавшая в Киеве в XVII веке и в Москве тогда же — и в начале следующего столетия, оказала влияние на истолкование русскими писателями воспринятых с запада драматических форм. Первые комедии-фарсы Сумарокова более походят на интермедии из тех, которые представлялись на подмостках народного театра при Петре Великом, чем на правильную комедию Мольера и Реньяра. Псалмы и стихотворные переложения библейских текстов вообще, составляющие один из наиболее заметных отделов в творчестве поэтов XVIII века, непосредственно продолжают традицию силлабистов (Симеона Полоцкого и др.); если Ломоносов и его современники учились и у Ж.-Б. Руссо и у немецких переводчиков псалтыри, то эти уроки имели скорей всего лишь характер добавлений или частичных изменений уже существовавшей системы. Таким же образом при создании Сумароковым легкого слога журнальной статьи (и речи) нужный материал дал Феофан Прокопович, и уже к этой готовой традиции присоединилось то, что наши прозаики захотели взять у Адиссона или его подражателей. Наоборот, любовная песня Петровской эпохи, весьма развитой и популярный жанр, закончивший свою эволюцию в песенках молодого Тредиаковского (силлабических), — подверглась переработке в руках того же Сумарокова. Но отходя в этом случае частично от отечественной традиции, он лишь в незначительной степени воспользовался для обновления песни тем, что могли ему дать в этой области западные литературы. Эти сопоставления можно было бы умножить; ограничиваюсь приведенными примерами. Ближайшим образом роль связующего звена между литературой Московской Руси и поэзией середины XVIII в. сыграло творчество Антиоха Кантемира. С высот славянизованной стихотворной речи Симеона Полоцкого с ее сложной конструкцией он снизился (преимущественно, в своих сатирах) до простого, низменного как по лексическому составу, так и по оборотам языка, до народной поговорки, прибаутки; он мало обращает внимания на ритмическую размеренность стиха, скрывая ее постоянными переносами (enjambement),

в угоду свободной фразе с разговорной интонацией. Связанный в тематике примером Буало и отчасти Горация, Кантемир больше, чем его учителя, стремится вводить в свои сатиры штрихи быта, описание житейских мелочей. В связи с общим уклоном его творчества находятся и его стихотворные переводы из Горация (Епистолы, Сатиры); он пытается ассимилировать оригинал своей поэтической системе. Гораций у него приобретает черты россиянина эпохи Анны Ивановны[3]. Несмотря на значительный успех сатир Кантемира, истинным начинателем новой русской поэзии следует, по-видимому, считать его ближайшего преемника, Тредиаковского. Этот замечательный человек, в свое время недооцененный, отличался силой теоретического мышления еще в большей степени, чем даром самостоятельного создания новых поэтических форм. Всю свою жизнь он был одержим двойной манией новаторства и экспериментирования в области литературы. В своем «Новом и кратком способе к сложению Российских стихов» (1735) он устанавливает принципы русского стиха, основанного на тяготении ударений к схеме равномерного расположения в стихе[4] и дает примеры разнообразных ритмических комбинаций и систем. Затем он работает над созданием русского гекзаметра, пентаметра, сафических и горацианских строф и т. д. Одновременно с разрешением метрических проблем идет аналогичная работа в области проблем жанровых. Еще в упомянутом трактате 1735 г. сделана попытка создать классификацию жанров и вместе с тем дан ряд опытов в отдельных родах, из которых некоторые сыграли существенную роль при установлении соответствующей русской традиции. Кроме того, в отдельных статьях подробно рассмотрены некоторые жанры (ода, комедия, эпопея), а целый ряд поэтических произведений практически осуществлял разнообразные новые пути в этом направлении. Вся эта огромная работа была плодотворна уже потому, что открывала целый ряд новых возможностей для дальнейшего развития. В области слога Тредиаковский с самых первых шагов своих примкнул к реформе Кантемира, стремился ее углубить и распространить ее применение. Он и начал с разработки языка, по возможности приближающегося к разговорному, пригодного в то же время для любовного романа и любовных песенок; легкость слога не опирается у него на низменность его, но он стремится к простоте, «изящной», «очищенной», к стилю незатрудненному, но и не грубому. (Позднее, под влиянием Ломоносова, он изменил

свою позицию в этом пункте.) Опыты первой поры творчества Тредиаковского решительно отразились на ходе поэзии ближайших десятилетий. Но уже с появлением на поприще литературы Ломоносова слава его начинает меркнуть. С пятидесятых годов его забывают. Молодые поколения поэтов, часто продолжая его дело, не ценили его, может быть именно потому, что пошли дальше его по открытым им путям.

30-е годы принесли русской литературе определенное разрешение проблемы слога. В творчестве Кантемира и Тредиаковского в пределах различных жанров ставилась аналогичная задача — научиться писать не «славянским языком, но *почти* самым простым русским словом, то есть каковым мы между собой говорим» (Тредиаковский)[5]. Сороковые годы с новыми именами, новой славой принесли и новые интересы в области поэзии. В 1741 г. из Германии вернулся в Россию Ломоносов; он привез с собой, кроме приобретенной на чужбине учености, законченную, детально разработанную систему поэтических воззрений. Он явился перед русской публикой сразу вполне сложившимся поэтом и беспрекословно воцарился на Парнасе. Своим творчеством он создал целое литературное направление, создал своеобразный стиль, характеризующий русскую поэзию 40-х годов. Основные принципы ломоносовского направления в применении к слогу как прозаическому, так и стихотворному изложены в его «Риторике», напечатанной в 1748 г. Дополняя данные «Риторики» материалом других его статей и отдельных высказываний, мы можем воссоздать в общих чертах поэтическое мировоззрение Ломоносова. В основу его теории положено разграничение между речью поэтической и речью обыденной. Первая — «штиль», характеризуется как язык богов, высокая речь, оторванная от привычного практически-языкового мышления, во всем отличная от этой «подлой» речи, недопустимой в литературном произведении[6]. Ломоносову нужна прежде всего торжественность слога и абстрактность его. Он постоянно говорит о таких, по его мнению, достоинствах речи, как «важность, великолепие, возвышение, стремление, сила, изобилие» и т. д. Согласно с таким заданием, Ломоносов подробно разрабатывает в «Риторике» учение о развитии словесных тем, составляющее исходный пункт его построений. Он полагает, что необходимо всеми способами обогащать речь, «распространять» ее. Вообще, характерной чертой его теорий является стремление к изобилию; ему нужно

многое, а не достаточное. Ломоносов дает практические советы, как создавать обширную фразу — период. Каждое существенное слово — тема должно обрасти целой сетью зависимых словесных тем, не столько поясняющих или содействующих изобразительности, сколько служащих материалом для построения правильного рисунка разветвленной фразы[7]. Здесь мы имеем дело с самоутверждением поэтической речи как таковой, с осознанным стремлением демонстративно разрушить связь с практическим языком. Существенным элементом организованной, литературной речи Ломоносов считает «украшения» ее, фигуры и тропы. Эти приемы речевой орнаментики рассматриваются в «Риторике» как необходимое мерило изящного слога; наилучший слог мыслится как наиболее ими насыщенный; наоборот, речь, лишенная «украшений», представляется ему — непоэтической, недостаточной. Таким образом, рекомендуется вводить в свои произведения т. н. «витиеватые речи», т. е., как определяет их сам Ломоносов, «предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом, и тем составляют нечто важное и приятное». В следующей за этим подробно развитой теории т. н. «pointe» по существу утверждается как достоинство более или менее обнаженная игра слов, т. е. слово снова получает значение элемента отвлеченного орнамента. Ту же цель — создание величественного слога преследует Ломоносов и своей теорией о лексическом составе поэтического языка, разработанной[8] в статье «О пользе книг церковных в российском языке» (1757). Воспользовавшись старинной, восходящей через теоретиков возрождения к классической древности, классификацией «стилей» (низкий, средний и высокий), Ломоносов на основе этой классификации попытался создать точно учитываемый критерий при отделении «возвышенных» слов от низменных. Этот критерий — церковно-славянский язык, так как, по Ломоносову, именно церковнославянизм делает речь высокой. Теориям Ломоносова во всех отношениях соответствовала его поэтическая практика. В противоположность речи, основанной на равномерном чередовании мелких синтаксических единиц, он выдвигает прием «замкнутого» периода, т. е. организует мелкие единицы в отношении целой иерархии соподчиненных элементов, периода, где слова как бы заполняют собою схему, составленную из фигур, мыслимых отвлеченно, как речевые интонации (особого развития эта

синтаксическая система достигла в прозе — в речах Ломоносова). Внутри периода и его частей слова расположены также условно-торжественно, в постоянных инверсиях (здесь на помощь пришел церковно-славянский язык, а может быть отчасти и латинский)[9]. Из трех «штилей», указанных Ломоносовым теоретически, для его творчества имел значение по преимуществу «высокий штиль». Славянизмы, библейские выражения поддерживают общую атмосферу величия слога. Слова сочетаются не по принципу значения, а по принципу отбора наивысшего в эмоциональной окраске семантического ряда. Рядом с славянизмом может стоять мифологическое имя, осуществляющее при простом понятии необыкновенное слово, связанное с представлением об античной древности, об Олимпе, т. е. вводящее в ряд опять-таки возвышенных ассоциаций. Таким же образом могут вводиться и научные термины и имена собственные, в смысле антономазии, в перифразе и т. п. Все эти слова иного порядка, чем те, из которых составляется практическая речь, и иначе употребляемые. В отношении к принципам словоупотребления для Ломоносова характерна борьба с обычным значением слова в языке. Слово, связанное своим конкретным, так сказать земным значением, мешает его полету ввысь; оно должно утерять свое бедное, простое значение и воспарить в абстракцию. В полном согласии со своей теорией, Ломоносов вводит в свою речь сдвиги в области значений слов. Принцип напряженности проводится и здесь. Отсюда характеризующие стиль Ломоносова резкие метафоры, смелые эпитеты, нарушающие логическую связь понятий, и т. д. Для Ломоносова важно соединить в одном выражении понятия слишком отличных друг от друга рядов, с тем чтобы, не выигрывая в предметной образности, они придавали бы речи эмоциональную окраску необыкновенного величия и т. п. Он любит также олицетворения, где наделяются свойствами или действиями из области реальных представлений отвлеченные понятия и наоборот. Получается смешение предметного мышления с абстрактным, уничтожение границы между тем и другим. Развивая словесные темы тропов этого рода, Ломоносов создает те необыкновенные тематические мотивы, которые прежде всего бросались в глаза его современникам в его стихотворениях. Это — моменты описания, из которых вытравлена конкретная образность; это — стремительные нагнетения невероятных сочетаний слов различных рядов значений, соединенных в картины без картинности, заклю-

чающих фантастические гиперболы. Но эта фантастика не стремится создать иллюзию реального, не вклиняется в круг предметов мира сего; наоборот, она носит характер великолепной игры абстракциями, так как сочетания слов—представлений и слов—понятий сообщают ей совершенную немыслимость. Ломоносов настолько смел в этом отношении, что подчас доходит до туманности, получается как бы заумный язык, но не в смысле небывалых слов, а в смысле небывалых сочетаний значений. Эмоциональная основа всей системы Ломоносова осмысляется им как тема каждого его произведения в целом; это — лирический подъем, восторг, являющийся единственной темой его поэзии и только получающий различные оттенки в тех или иных одах (а также и речах). Для Ломоносова носителем восторга, т. е. единственным персонажем его лирической темы, является душа, пребывающая в состоянии сильнейшего аффекта, вознесенная к небесам, Парнасу; земные предметы не представляются ее взору, восхищенному в Жилище Муз; все предстает пред ней увеличенным, возведенным в достоинство божественного. В зависимости от основной напряженной тематической стихии находится и строение тематического плана оды (или речи). В самом деле, восторженный пиит руководим в своем пении не разумом, но восхищением; его воображение парит, пролетает мигом пространство, время, нарушает логические связи, подобно молнии освещает сразу разнообразные места. Из лирической темы восторженного пафоса, понятой таким образом, вытекает пресловутый «лирический беспорядок», предписанный для оды еще Буало. Логическое сцепление тематических элементов должно избегаться; ода распадается на ряд лирических отрывков, связанных чаще всего вставными строфами, в которых введена тема самого поэта, носителя лирического волнения. Именно такие приступы отдельных частей оды (так же как приступы ко всей оде) весьма часто заключают мотив прямого описания восторженного состояния поэта; он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрывается перед ним, он взлетает духом к Парнасу и т. д. по нескольку раз в одной пиесе. Этими высказываниями, обставленными сильными лирическими формулами вопросов и возгласов, как будто мотивируется разрыв в ведении основной темы: певец поражен новой мыслью или новым видением и немедленно начинает воспевать его. Таким образом, и здесь логика уступает место эмоционально-оправданным связям; план оды

Ломоносова противопоставляется обыденному представлению о разумном плане практического изложения. Жанры, осуществляющие напряженно-лирическое и условное направление творчества Ломоносова, — это, по преимуществу, торжественная ода, торжественное слово (речь), трактуемая им как лирический жанр, близкий к оде (хотя прозаический), стихотворные переложения псалмов (и несколько других аналогичных стихотворений), во многом повторяющие поэтическую систему од.

Система Ломоносова не удержалась надолго в русской поэзии в положении царствующей и исключающей другие направления. Уже ближайший младший современник его явился создателем школы, во многом враждебной этой системе. Сумароков выступил на литературное поприще одновременно с Ломоносовым. Но, тогда как этот последний вошел в литературу готовым поэтом, Сумароков лишь значительно позднее занял определенное, свое собственное место на Парнасе. В то время как Ломоносов творит одну за другой свои замечательнейшие оды, Сумароков учится своему искусству и только к концу 40-х годов вырабатывает в общих чертах свое литературное credo. С этого времени рядом с ломоносовским направлением, жившим уже с начала десятилетия, стало новое, более молодое течение, столкнувшееся с ним. Сумароков часто высказывался и в специальных статьях и попутно в самых разнообразных произведениях, как прозаических, так и стихотворных. Лейтмотивом в его высказываниях об искусстве является «требование естественности». На место ломоносовской искусственной повышенности тона он поставил непринужденность, на место торжественности — простоту. Это — его любимое понятие. О простоте он взывает в своих теоретических и критических статьях, эпистолах, дидактических и сатирических стихотворениях и т. д. Уже в епистолах «о стихотворстве» и «о русском языке» (1748) Сумароков требует простоты и восстает против гиперболизма и удаления от «естественного» способа выражения[10]. Позднее, в прозаических статьях, он высказывается полнее и определеннее. Так, в статье «О неестественности» он высмеивает и осуждает поэтов, которые пишут «не имея удобства подражать естества простоте, что всего писателю труднее, кто не имеет особливого дарования, хотя простота естества издали и легка кажется. — Что более писатели умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более завираются»[11]. В других статьях и стихах

Сумароков неоднократно возвращается к этой теме, прославляя «ясность и чистоту» в стихах, возмущаясь «хитростью», т. е. искусственностью, лишающею произведение красоты и делающею его «пустым»; он восклицает: «Что похвальней естественной простоты, искусством очищенной, и что глупея сих людей, которые вне естества хитрости ищут»[12]. Он бранит поэтов, которые «словами нас дарят, какими никогда нигде не говорят», которые составляют «речь, совсем необычайну, надуту пухлостью, пущенну к небесам»[13]. В течение тридцати лет он с яростью, с почти фанатическим рвением боролся за свои взгляды и проповедовал их по мере своих сил. Еще в молодости он, по свидетельству Тредиаковского, порицал поэтов, переставляющих слова в фразе по сравнению с обычным порядком («изволит смеяться над теми, кои иногда в стихах прелагают части слова, будтоб наш язык так же был связан тем, как французской и немецкой»[14]). То же он повторял и позже: «языка ломать не надлежит; лутче суровое произношение, нежели странное слов составление»[15]. И еще в одном из последних своих произведений, «Ответе на оду В. И. Майкова» (1776) он писал: «Витийство лишнее природе злейший враг; Брегися сколько можно, Ты Майков оного», и ниже: «Коль нет во чьих стихах приличной простоты, Ни ясности ни чистоты, Так те стихи лишенны красоты И полны пустоты»... Сумароков полагал, что следует прежде всего стремиться к возможно большему сближению с обыденной, разговорно-практической речью. Следовательно, ту же проблему поэтической речи, которая остро стояла и перед Ломоносовым, он разрешал в смысле, противоположном тому, как это делал его предшественник. Условная, возвышенная речь воспринималась Сумароковым как фальшивая. Само собой разумеется, что и все остальные стороны произведения, мыслимого как наилучшее, согласовались в представлении Сумарокова с безыскусственностью слога. Он хотел создать иллюзию неподготовленного и необработанного высказывания поэта. Он тщательно стирал видимые границы между искусством и реальностью. Все земное, начиная от подделки под практический язык и кончая обыденнейшими темами, должно было войти в поэзию, слишком долго бывшую «языком богов», настойчиво напоминавшим о своей специфически-литературной обработке. Весь механизм поэзии должен спрятаться от взора читателя. Тогда, по мнению Сумарокова, можно быть искренним, можно просто и ясно передавать читателю свои челове-

ческие мысли и чувства. На пути прославления безыскусственного выражения Сумароков столкнулся с народным творчеством; он приемлет его как образчик, по его мнению, художества, не испорченного отказом от простого, человеческого слова. В своей статье «О стихотворстве Камчадалов»[16] он останавливается на вопросе о роли художнической обработки и специфически-поэтической стихии вообще (в его терминологии — «искусство») в организации литературного произведения и об отношениях ее к стихии непосредственного выражения («природа»). В конце статьи он заявляет: «Говоря о стихотворстве, которое чистейшим изображением естества назваться может, оно всего больше ослеплению искусства подвержено... Останемся лучше в границах правды и разума, и в мысли таковой, что человеку человечества превзойти не удобно. Природное изъяснение из всех есть лучшее». В связи с этим своеобразным натурализмом слова стоит и требование рациональной ясности поэтического произведения. «Чистая мысль», ясное выражение ее, постоянно рекомендуемые поэту Сумароковым, обеспечивают, по его мысли, незатрудненное, легкое восприятие и верную передачу сущности данного психологического состояния, которое он, может быть, имел склонность вообще рационализировать. Исходя из указанных общих положений, Сумароков встретился с традицией Ломоносова и ревностно трудился над ниспровержением ее. Проповедуя «простоту и естественность», он полемизировал одновременно с теми, которые писали иначе. В ряде критических выпадов, замаскированных или открытых, он высказывает свое отношение к приемам, характеризующим ломоносовскую систему. Так, он переводит отрывок из трактата «О высоком» (Лонгина; с перевода Буало), выбирая для передачи русскому читателю именно то место, в котором осуждается «надутость», стремление «превзойти великость», «всегда сказать нечто чрезвычайное и сияющее», осуждается «жар не во время», излишняя «фигурность» речи, метафоризм и т. д., — все во имя «естественности»[17]. В статье «О разности между пылким и острым разумом»[18] Сумароков, в противоположность Ломоносову, называвшему остроумием ценную, по его мнению, способность быстро охватывать воображением целые ряды представлений, вольный полет фантазии, хоть и дополненный «рассуждением», — утверждает, что «острый разум состоит в проницании», способность же, восхваляемая Ломоносовым, есть только «пылкий разум», при кото-

ром и без руководительства «острого разума» поэт «набредит и бредом своим себе и несмысленным читателям поругание сделает»[19]. Этот выпад Сумарокова против одного из основных учений «Риторики» Ломоносова тщательно замаскирован; статья вовсе лишена внешне выраженного полемического элемента; в своей переписке Сумароков был откровеннее; в одном письме он ссылается на «Риторику» как на верное доказательство безумия Ломоносова. В статье «Об остроумном слове» Сумароков заявляет, что «многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма (т. е. сочинения. — *Г. Г.)*, в которых больше слов, нежели мыслей, показывают человека тупого»[20]; тем самым он протестует против теорий Ломоносова, видевшего в «изобилии» речи достоинство ее. Прозрачным намеком на Ломоносова, предававшего в угоду возвышенности рациональную последовательность, является следующий выпад в статье «К несмысленным рифмотворцам». Сумароков иронически обращается к поэтам: «Всего более советую вам в великолепных упражняться одах; ибо многие читатели, да и сами некоторые лирические стихотворцы рассуждают тако, что никак невозможно, чтоб была Ода и великолепна и ясна: по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности»[21]. Кроме этих и других аналогичных мест, где имя Ломоносова не названо и полемическая направленность более или менее сглажена, Сумароков выступал против своего литературного противника и открыто. Так, уже совершенно недвусмысленно звучит примечание к его переводу IV олимпич. оды Пиндара (1774). Здесь говорится: «Г. Ломоносов не зная по гречески и весьма мало зная по французски, м. б. никогда не читал Пиндара; и хотя некоторые сего российского лирика строфы великолепием и изобильны, но Пиндара в них не видно; ибо вкус Пиндаров совсем иной... Пиндар порывист, но всегда приятен и плавен; порывы и отрывы его ни странны, ни грубы, ни пухлы; и нет во стихотворстве ни приятности ни великолепия без плавности и некоторой нежности. Многие наши одописцы не помнят того, что они поют; и вместо того говорят, рассказывают и надуваются. Истребите, о Музы, сей несносный вкус и дайте познавать писателям истинное красноречие, и наставьте наших пиитов убегати пухлости, многоглаголания, тяжких речений»[22] и т. д. Не только «многоглаголание», соответствующее ломоносовскому «изобилию», тяжкость речений, соответствующая отбору высоких слов у Ломоносова, усиленная «ви-

теватость»[23], теорию которой разрабатывал Ломоносов, — кажутся Сумарокову недостатками поэтической речи; он считает недостатком и «громкость»[24] од Ломоносова, прославленную его поклонниками. В вступлении к брошюре «Некоторые строфы двух авторов» (1774), в которой Сумароков напечатал избранные строфы свои и Ломоносова для сравнения и суда публики, он пишет: «Мне уже прискучилося слышати всегдашние о г. Ломоносове и о себе рассуждения. Слово громкая ода к чести автора служить не может; да сие же изъяснение значит галиматью, а не великолепие».

Помимо всех выпадов против ломоносовской системы, помещенных в напечатанных самим Сумароковым произведениях его, до нас дошли еще некоторые статьи против Ломоносова, опубликованные уже после смерти обоих поэтов. Среди них наиболее примечательна обширная статья, посвященная подробному разбору одной из од Ломоносова (Оды на восш. на прест. 1747 г.)[25]. Центральной темой статьи является полемика с ломоносовскими принципами словоупотребления. Сумароков последовательно осуждает всякий сдвиг в области значения слова (троп). Он порицает самые невинные метафоры и метонимии, отходящие от привычного (по его мнению, в то же время единственно допустимого) употребления слова. Так, он осуждает стихи Ломоносова «Петровы возвышали стены До звезд плескание и клик», или «Верьхи Парнасски возстенали», или «Сомненный их шатался путь», или «Летит корма меж водных недр», так как, по его мнению, «Не стены возвышают клик, но народы».., и «Возстенали Музы живущие на верьхах парнасских, а не верьхи», и «Они на пути шатались, а не путь шатался. Дорога никогда не шатается, но шатается, что стоит или ходит, а что лежит не шатается никогда», и «Летит меж водных недр не одна корма, но весь корабль». Выражения, как «пламенные звуки», «лира восхищенна», «прохладные тени», «прекрасны наши времена» или же «гром труб», также возмущают Сумарокова, потому что «пламенных звуков нет, а есть звуки, которые с пламенем бывают», «говорится: разум восхищенный, дух восхищенный, а слово восхищенная лира равно так слышится, как восхищенная скрипица, восхищенная труба и протчее», «тени не прохладные, разве охлаждающие или прохлаждающие», «прекрасны времена не знаю, можно ли сказать. Можно сказать прекрасные дни, говоря о днях весенних, прекрасные девицы и прекрасные времена, ежели говорится о погоде, а щастли-

вые времена прекрасными не называются», и «трубный глас не гремит, гремят барабаны; а ежели позволено сказать вместо трубного гласа трубный гром, так можно сказать и гром скрипицы и гром флейты»[26]. Примечательны также замечания данной статьи о составе сравнений, в которых Сумароков требовал, очевидно, рационального подобия семантического типа обоих членов сравнения. Он пишет о стихе Ломоносова «И зрак приятнее рая»: «зрак приятнее рая сказать не можно. Какой-нибудь земле можно сказать приятие рая. На пример Италия приятнее рая; а о зраке человеческом надлежало бы сказать на пример так: И зрак приятнее зрака богини или что-нибудь иное сему подобное». О стихах Ломоносова «Твои щедроты ободряют Наш дух, и к небу устремляют» он замечает: «Можно догадаться, к чему это написано; однако это так темно, что я не думаю чтоб кому это в читании скоро вобразиться могло. А для чего в этом месте ясность уничтожена и притом натянуто, то тотчас разсмотреть удобно. Нужно было сравнение, чтоб сравнять дух наш с пловцом. А сравнение нашего духа с пловцом весьма безобразно; и не знаю стоило ли оно, чтоб для него уничтожать ясность. Можно сказать льется кровь как вода; человек свиреп как лев; но нельзя сказать наш дух как пловец, наша злоба как лев, наше смирение как агнец и прочее». Попутно Сумароков задевает и тематическую композицию разбираемой оды, осуждая перерыв в ведении темы[26а]. Не удовольствовавшись критикой, Сумароков пустил в ход против своего противника орудие еще более страшное — пародию. Т. н. «вздорные оды»[27] его выясняют для нас, что именно имел в виду Сумароков, говоря о «пухлости, надутости, неясности» стихов ломоносовского направления. Он пародирует в них торжественные оды Ломоносова, улавливая с примечательной тонкостью характернейшие приемы его манеры и доводя их до абсурда. Так, представлены в комическом виде «беспорядок» в изложении темы, перелеты от одного мотива к противоположному, отвлеченные, гигантские картины, смешение различных рядов мотивов, постоянно всплывающая тема самоописания вознесенной к небесам в пророческом сне души поэта, так же как общая тема — восторг, перманентный пафос и, наконец, ломоносовские метафоры, несообразные (на взгляд Сумарокова) эпитеты и т. д.[28]

Творчество Сумарокова во многих чертах столь же противоположно ломоносовскому, сколь и теория. Так, Сумароков разрушил

ограничение в словах; различая словарь различных жанров, он все же избегает исключительно торжественного подбора слов[29]; вне «высоких» жанров он приемлет всякого рода слова; он употребляет слова грубые, даже вульгарные (в особенности, в баснях), как бы подчеркивая свою смелость в этом направлении. Принципы семантического использования слова согласуются у Сумарокова с тем, что он высказал в критике на оду Ломоносова. Для него слово — это как бы научный термин, имеющий точный и вполне конкретный смысл; оно прикреплено к одному строго определенному понятию. Никакое расширение первоначального значения или изменение его не желательно; поэтому употребление тропов сведено Сумароковым до минимума. Этот же принцип научной, неукрашенной речи проведен и в синтаксисе. Выстраивание словесных зданий чуждо Сумарокову. Он стремится создать фразу возможно короткую, непринужденную; и в этом отношении его стиль характеризуется преимущественно отрицательно: он избегает фигур, избегает симметрии в расположении элементов фразы и т. д. Словорасположение также стремится к наибольшей естественности. Избегаются не только условно-торжественные, славянские обороты фразы, но и поэтические инверсии вообще. В тематической композиции своих произведений Сумароков проводит принцип рациональной последовательности; взлеты фантазии, разрывающие тему и реализующиеся в фантастических картинах, ему чужды. Вообще же, если Ломоносов с высот абстрактной словесной игры не опускается до земной живописности, то и Сумароков, оставаясь на земле, также не стремится живописать словами; его стихия — чувство и мысль, а не краска, воображение эмоциональное, но не чувственное. Решительной реформе подверглась и область тематики. Отвлеченный, астральный восторг Ломоносова покинут, хотя основной стихией поэзии является лирика. Сумароков вводит в поэтический обиход темы личных индивидуальных человеческих переживаний. Самые простые, самые повседневные чувства представляют для него наибольший интерес. Основной смысл сумароковской системы в ее отношении к предсуществующей ей, ломоносовской, можно характеоизовать как ослабление всех способов воздействия на воспринимающего. Напряженности, возвышенности в использовании всех приемов, переставшей удовлетворять в поэзии Ломоносова, Сумароков противопоставил принцип отсутствия напряжения, наименьшего использования специфически поэтического, как в

слоге, так и в плане и в тематике. Одну лишь возможность поэтического языка он использовал более интенсивно, чем Ломоносов, именно звуковой его строй, в частности ритмический. Если Ломоносов довольствовался немногими метрическими схемами (чаще всего 4-ст. и 6-ст. ямб), то Сумароков стремился создать для русского стиха более широкие ритмические возможности. Он дал образцы использования всех возможных метрических схем, писал трехдольными метрами с произвольной анакрузой, создавал самые различные строфические сочетания стихов того или иного метра; он составлял, затем, строфы из стихов различных метров (песни) и, наконец, сложные логаэдические строфы (песни); он вводил вольный ямб (разност.) с рифмами и без рифм в высокие жанры; он создавал, в связи с работой Тредиаковского, но иначе, чем он, русские аналоги античным логаэдическим строфам; он осмелился даже писать чисто тоническими строками вольного ритма (ритмованной прозы; псалмы). Примечательно при этом в поэзии Сумарокова редкое сочетание повышенного интереса к ритмической организации слова с минимальной риторической организацией его (тропы и др.). Ритмические опыты Сумарокова стоят в связи с общей наклонностью его к эксперименту, унаследованною от Тредиаковского вместе с начатками простого слога. Помимо создания особой системы поэтических приемов, творчество Сумарокова имело значение еще и в том смысле, что оно необычайным разнообразием своим открывало широкие возможности последующему поколению, которое могло уже продолжать начатое. В некоторых жанрах Сумароков имел предшественников; большей частью приходилось все же создавать наново. Он дал образцы во всех почти жанрах, тогда известных; в этом отношении после него XVIII век прибавил немного. Начав с песен, он вскоре перешел к оде (пока еще ломоносовского типа), псалму, трагедии, епистоле; затем следуют комедия, басня, эпиграмма, лирическое стихотворение вне установленной тогда классификации жанров, идиллия. В то же время (50-е годы) Сумароков разрабатывает сонет, создает античные строфы, анакреонтическую оду. Далее идет опера, эклога, элегия, драма; затем статья и речь (проза), рондо, сатира. Наконец, на новых основаниях перестраивается торжественная ода, вновь привлекает внимание поэта псалом и т. д. и т. д.

Исходя в стихотворных переложениях псалмов Давида из традиции, идущей от Симеона Полоцкого к Ломоносову, Сумароков

дал все же новое направление этому жанру. Для него псалом — не столько высокая песнь в честь Бога и его избранных, сколько молитва человека, изнемогающего под бременем жизни и ненавидящего порок. Низведению общечеловеческого гимна до степени индивидуального молитвенного излияния соответствует и выдвигание на первый план героя песни, — молящегося певца, и общее снижение стиля, характерное для сумароковской лирики вообще. Рядом с псалмами следует поставить целый ряд стихотворений, не подходящих ни под одно из жанровых понятий XVIII века. В них Сумароков является создателем нового типа литературного творчества в России; просто и непринужденно рассказывает герой этих произведений о своих переживаниях и мыслях, порой мимолетных[30]. Эмоционально-лирическая тема в особенности сильно поддержана ритмическим строем в песнях. Здесь Сумарокову пришлось бороться с традицией, укрепившейся издавна. Еще в Петровскую эпоху распространился тип искусственной песни с постоянной любовной темой, имевшей несколько вариаций (разлука, измена и т. д.). Эту старинную песню характеризует обилие славянизмов, классических имен, гитерболизм, повышенный тон вообще[31]. Сумароков уже в «Епистоле о стихотворстве» (1748) ополчается против всей этой системы во имя простого выражения простого человеческого чувства; он пишет: «Слог песен должен быть приятен, прост и ясен, / Витийств не надобно; он сам собой прекрасен, / Чтоб ум в нем был сокрыт, и говорила страсть; / Не он над ним большой, имеет сердце власть. / Не делай из богинь красавице примера / И в страсти не вспевай: Прости, моя Венера, / Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет; / Скажи, прощаяся: Прости теперь, мой свет... / Кудряво в горести никто не говорил: / Когда с возлюбленной любовник разстается, / Тогда Венера в мысль ему не попадется»[32]. Полемическая направленность этих стихов против предшественников Сумарокова, силлабистов, выступает еще ярче при сопоставлении их со стихами, предшествующими им в епистоле: «О песнях нечто мне осталося представить, / Хоть песнопевцев тех никак нельзя исправить, / Которые что стих не знают, и хотят / Нечаянно попасть на сладкий песен лад. / Нечаянно стихи из разума не льются, / И мысли ясные невежам не даются; / Коль строки с рифмами, стихами то зовут; / Стихи по правилам премудрых Муз плывут»... В соответствии с теорией Сумарокова, в его песнях интонация волне-

ния сочетается с простейшими словами, организованными самым незаметным образом и говорящими о любви в ее самых незатейливых проявлениях[33]. Та же любовь составляет тему элегий Сумарокова. Лишенные ритмических возможностей песни, заключенные в александрийский стих, элегии детальнее разрабатывают свою единую и простейшую лирическую тему, последовательно открывая психологические признаки эмоции героя. Современники не ставили слишком высоко торжественные оды Сумарокова, и сам он в течение долгого времени писал их немного; здесь в особенности приходилось преодолевать влияние примера Ломоносова. Уже в конце своего жизненного пути Сумароков перестроил торжественную оду по-новому; в этом ему помогли его ученики, в то время ведшие уже свою собственную линию в поэзии. Эта новая ода — не восторженное песнопение, а скорее размышление на важные темы; она приемлет дидактические элементы. Ломоносовский лирический беспорядок заменен простым изложением и планом[34]. Значительная часть произведений Сумарокова посвящена разработке лирической темы негодования на условия жизни, т. е. сатирической темы. Сатиры в узком смысле термина написаны грубым языком, симулирующим задорную речь возмущенного и не стесняющегося в своих выражениях человека, и останавливают внимание читателя на самых различных проявлениях современного быта, начиная от взяточничества и кончая шумом в театре и др. Эпистолы Сумарокова также изобилуют сатирическими выпадами, а иной раз и совсем совпадают с сатирами. Весьма заметно пробивается сатирическая стихия и в его баснях. Сумароков написал огромное количество басен (374); современники признают их перлом русской поэзии. В баснях этих прежде всего разработана проблема сказа, притом в сумароковском духе. Рассказчик (а в них рассказчик все время выдвигается) балагурит с читателем-слушателем, говорит о том о сем и, между прочим, рассказывает самую басню. Низменные, грубые слова, народные обороты фразы, говорные интонации характеризуют их слог; метр (разностопный ямб, введенный по образцу немцев) и частая рифмовка подряд морфологически аналогичными словами ослабляют, по возможности, узы стихотворной схемы как таковой[35]. Лирическая стихия проникает и в эклоги Сумарокова; чаще всего это — лирические стихотворения о любви в пасторальном духе, вставленные в рамку определенной ситуации или сюжетного фрагмента. Предметный

словарь эклоги ограничен отбором примитивнейших понятий сельского быта; от времени до времени всплывает некоторая украшенность речи специфически пасторального типа (обращения к природе, отрицательные сравнения и т. п.). В целом — эклоги Сумарокова ставят себе задание органически слить элементы лирики, эпоса и, наконец, драматической реплики. Сумароков прославился как трагик, и в памяти позднейших поколений остались преимущественно его трагедии. Образцы этого жанра он дал России первый: при этом ему удалось выработать оригинальную драматургическую систему, соответствующую в своем основном стремлении к упрощению всех элементов трагедии общему уклону его творчества[36]. Большой успех имели и оперы Сумарокова, написанные под значительным влиянием Кино (Quinault) и отчасти Метастазио. Здесь лирические элементы обособляются в виде арий и получают особое развитие. Кроме трагедий, опер и либретто для придворных аллегорических феерий, Сумароков написал еще стихотворную «драмму» — «Пустынник», в которой попытался воскресить старинный жанр школьной драмы — мистерии.

Следует оговорить, что контрастное изображение обоих направлений поэзии середины века страдает неизбежной схематичностью. С одной стороны, для описания каждого из этих направлений необходимо было бы учесть огромное количество деталей в системе каждого жанра, в его происхождении и становлении; с другой стороны, во многих пунктах системы Ломоносова и Сумарокова близки. Однако основное различие, антагонизм этих двух систем образовал центральное движение поэзии в 40-е и 50-е годы. Современники живо ощущали разлад на Парнасе, многие из них определяли свои вкусы той или иной системой и становились на сторону одного из поэтов.

После того как поэтическое мировоззрение Сумарокова определилось к концу 40-х годов, в течение целого десятилетия его система сосуществовала и боролась с ломоносовской. Но уже в это время вокруг борьбы корифеев поднялись споры, в которых участвовали приверженцы обоих поэтов. Так, И. П. Елагин, вполне правильно понявший реформу Сумарокова и пытавшийся идти по его следам, решительно высказался в пользу учителя. В своей сатире «на петиметра» он ревностно восхваляет гений Сумарокова и делает выпад против Ломоносова. Вокруг этой сатиры поднялась целая буря; до нас дошел ряд стихотворных пьес с возражениями

Елагину и, наоборот, защитой его[37]. Кто-то вступился за Ломоносова, кто-то бранил Елагина за то, что он высмеивал в своей сатире мелкие бытовые явления, а не важные пороки, как якобы делал Буало, кто-то (по-видимому, Тредиаковский) возмущался похвалами Сумарокову, недостойному их, и т. д. Но Елагин не унимался. В стихотворении к «Сумарокову»[38] он снова превозносит учителя и пишет: «Научи, творец Семиры, / Где искать мне оной лиры, / Ты которую хвалил; / Покажи тот стих прекрасный, / *Вольный склад* притом и *ясный*, / Что в эпистолах сулил. Где Мальгерб, тобой почтенный, / Где сей Пиндар несравненный, / Что в эпистолах мы чтем. / Тщетно оды я читаю, / Я его не обретаю, / И красы не знаю в нем. / Если так велик французской, / Как великой есть наш русской, / Я не тщуся знать его. / Хоть стократ я то читаю, / *Но еще не понимаю* / Я и русского всего». Эти строфы вызваны стихами «Епистолы о стихотворстве» Сумарокова, заключающими похвалу Ломоносову: «Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси, / Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен». В данном случае Елагин нашел нужным поправить учителя, слишком благосклонного к противнику (Епистола о стихотв. была написана тогда, когда Сумароков еще не разошелся окончательно с Ломоносовым).

Ломоносов в пространном письме к И. И. Шувалову от 10/XI 1753 г. защищается от нападок, заключенных в приведенном отрывке стихотворения Елагина[39]: «Они стихи мои осуждают и находят в них надутые изображения для того, что они самих великих древних и новых стихотворцев высокопарные мысли, похвальные во все веки и от всех народов почитаемые, унизить хотят. Для доказательства предлагаю Вашему Превосходительству примеры, которыми основательное оправдание моего им возможного подражания показано быть может». Затем он приводит образцы «высокопарной» поэзии, взятые у Гомера, Вергилия и Овидия. Потом он пишет: «Сим подобных высоких мыслей наполнены все великие стихотворцы, так что из них можно составить не одну великую книгу. Того ради я весьма тому рад, что имею общую часть с толь великими людьми; и за великую честь почитаю с ними быть опорочен неправо; напротив того за великое несчастие, ежели Зоил меня похвалит. Я весьма не удивляюсь, что он в моих одах ни Пиндара ни Малгерба не находит: для того, что он их не знает и говорить с ними не умеет, не разумея ни по гречески, ни по фран-

цузски... Заключая сие, уверяю Ваше Превосходительство, что я с Перфильевичем переписываться никогда намерен не был; и ныне, равно как прежде сего пародию его на Тамиру, все против меня намерения и движения пропустил бы я безпристрастным молчанием без огорчения, как похвалу от его учителя (т. е. Сумарокова. — *Г. Г.*) без честолюбивого услаждения; есть ли бы я не опасался произвести в Вас неудовольствие ослушанием». Однако же ссылки на авторитеты древности были мало убедительны для людей, отрицавших самую «высокопарность», столь любезную Ломоносову. В 1759 г. в статье «О стихотв. Камчадалов» Сумароков говорит о стихотворстве, подверженном ослеплению «искусством», т. е. искусственностью, «что ясно доказали старающиеся превзойти Гомера, Софокла, Виргилия и Овидия»; здесь к именам, к которым апеллировал Ломоносов, прибавлено еще одно Софокла (из древних трагиков сам Сумароков ценил в особенности Еврипида).

Помимо полемики вокруг елагинских выступлений, дошли до нас и другие выпады, относящиеся к той же эпохе. В некоем немецком стихотворении 1754 г., всячески бранящем Ломоносова, отрицается, между прочим, значение его поэзии в истории русского стихосложения; здесь же упоминается сочувственно о Сумарокове: «Sumrakof, der die scanzion / Auf Deutsch wollt haben erfunden / Hätt'er für seiner Künheit Lohn / Wie Marsjas gern geschunden»[41]. Интересна также направленная против Ломоносова «Епистола от водки и сивухи к Л.» В ней помимо насмешек по поводу пьянства Ломоносова находятся выпады и против его поэтической системы, составленные в характерном для сторонников Сумарокова смысле. Так, неизвестный автор ее пишет: «А ныне *пухлые* стихи твои читая, / Ни рифм, *ни смыслу* в них нигде не обретая, / И разбирая вздор твоих *сумбурных* од, / Кричит всяк, что то наш (т. е. водки и сивухи. — *Г. Г.*), не твой сей тухлый плод, / Что будто мы, не ты стихи... слагаешь, / Которых ты и сам *совсем не понимаешь*». Далее опять порицается «темнота» од Ломоносова, отсутствие в них «ясности»[42].

Кроме возражений на сатиру Елагина до нас дошла еще одна пиеса, направленная против Сумарокова, это — басня «Мышь городская и мышь деревенская»[43], высмеивающая трагедию Сумарокова «Синав и Трувор». Примечательно, что в этой пиесе (как, впрочем, и в эпиграммах самого Ломоносова на Сумаро-

кова) не видно указаний на сознательность в борьбе двух направлений; автор ее насмехается над некоторыми неудачными выражениями трагедии (сюда же присоединены выражения «поборник истины» в смысле «противник», и «нетронута взирала» из Гамлета, уже опороченные Тредиаковским и Ломоносовым)[44], пародирует их, но никак не протестует против сущности системы Сумарокова. Может быть, можно видеть в этом признак бессилия совладать с новым и, вероятно, как все новое, непонятным течением. Бороться с ним было еще труднее потому, что оно, по-видимому, имело успех. Трудно не видеть выпада против Сумарокова, выражения недовольства тем, что читатели, особенно молодежь, пошли за ним, в замечании Ломоносова в неоконченном наброске статьи «О нынешнем состоянии словесных наук в России»[45] (следует указать, что Ломоносов хотел назвать статью еще иначе: «О чистоте Российского Штиля» или еще «О новых сочинениях Российских»). Здесь Ломоносов указывает: «Коль вредны те, которые нескладным плетеньем хотят прослыть искусными, и охуждая самые лучшие сочинения, хотят себя возвысить; сверх того подав худые примеры своих незрелых сочинений приводят на неправой путь юношество, приступающее к наукам, в нежных умах вкореняют ложные понятия, которые после истребить трудно или и вовсе невозможно». Споры о преимуществах поэзии Ломоносова и Сумарокова не умолкали и позднее; они были, по-видимому, обычным явлением не только до самой смерти Ломоносова (1765), но и после. Намечались целые лагери приверженцев того или иного направления; нередко поклонники Ломоносова находили нужным бранить Сумарокова и наоборот. Так, напр., рьяный приверженец Ломоносова, гр. А. П. Шувалов, восхвалявший в своей французской оде на смерть любимого поэта его гений, не обошел молчанием и его литературных врагов. Он писал: «L'un copiste insensé des défauts de Racine, / De l'Homère du Nord hait la muse divine, / D'autres versent le fiel sur son nom et ses moeurs. / Insectes méprisables, / De leur trames coupables / On connaît les horreurs»... К слову «copiste» он сделал примечание: «M. Somorokof, auteur de quelques tragédies, où l'on remarque une imitation servile de Racine et la manie de copier ce grand homme jusque dans les faiblesses qu'on lui reproche. Ce M-r Somorokof a détesté de tout temps le Poète qu'on célèbre, uniquement a cause de ses talents supérieurs»[46]. Наличие двух литературных партий засви-

детельствовано еще для конца 60-х годов дошедшими до нас прямыми указаниями. Споры представителей обеих группировок были, по-видимому, настолько обычным явлением, что они попали даже в число бытовых тем сатирич. журналов. В «Адской почте» (1769. Ноябрь) находим подробное описание такого спора; Кривой бес пишет Хромоногому: «Вчерашнего дня я обедал у некоторого человека, словесные науки любящего. Там-то я наслушался вздоров учеными называющихся людей... Наконец дошло дело до здешних лучших стихотворцев. Перечесть их всех им не много труда стоило, ибо между некоторыми нашими хорошими стихотворцами поныне было два, которых сочинения украшают славу нашего отечества; один из них обожал Клию, а другой Мельпомену. Оба сии стихотворца имеют свои партии, без которых ныне в свете разумным быть не можно... Большая часть сего дома гостей прославляла сочинения Лирические, которых многие из них не разумеют; а меньшая, но лучшего вкуса, отдавала первенство нежностям. Одного и другого стихотворца обожатели такой подняли шум, крики и визг в доме любителя Наук, что и я принужден был длинные мои уши заткнуть. Наконец некоторый человек довольно учившийся и в Науках упражняющийся, который видел и знает свет, решил для меня довольно их спор». Этот знаток в пространной речи отдает предпочтение Сумарокову («Г. С.», как он обозначается в статье), на основании 3-х главных доводов, которые он считает объективными; во-первых, Ломоносов («Г. Л.») писал превосходно только оды, а Сумароков — и трагедии и еклоги и басни; во-вторых, самый жанр трагедии приносит больше пользы обществу, чем одический, и в-третьих, — ода и с промахами может быть хорошей, а «трагедия и посредственности не терпит». Впрочем, заключение судьи такое: «Я теперь сказать должен, что Оды одного и Трагедии, Еклоги, а особливо Притчи другого вечного нашего почтения достойны; однако один, сделав более другого, у людей беспристрастных имеет некоторую отличность; но всего лучше, последовав г. Волтеру, судящему спор тех, кои не знали французских ли стихотворцев предпочесть Аглинским и Италиянским или последних первым, скажет с ним: Hereux est celui qui sçait sentir leurs différents mérites, т. е. щастливый тот, который может знать и ощущать разные их достоинства». Но примиряющие речи Г. М. (судьи) не привели ни к чему: «Что же вышло, друг бес, из речей М.? то, что все говорили: виват лирик;

он лучше всех в свете Стихотворцев; а С. человек посредственного знания; но я почел речь М. за справедливую, а особливо потому, что выхваляемый им стихотворец великий ему неприятель, везде его ругал и ругает, и мало ему несправедливым своим доношением жесточайшего не причинил злоключения. М. о всем том зная, и толь много от него претерпя, когда его хвалит, то кажется, что в такой похвале пристрастия быть не может»[47]. Проще смотрит на вещи автор другого изображения спора о двух поэтах, Аблесимов. Он, как истый и рьяный сторонник Сумарокова, его ученик, в своем стихотворении «Стыд хулителю», помещенном в том же 1769 г. в новиковском «Трутне», повествует о том, как был посрамлен в споре с поклонником Сумарокова поклонник Ломоносова. Сумароковец, на сторону которого решительно становится автор, обличает противника в незнании даже самих од Ломоносова, в том, что он восхищен Ломоносовым по слепому предубеждению, а не по свободному выбору[48]. В конце концов споры, сравнения и противопоставления «громкого» Ломоносова «нежному» Сумарокову стали, по-видимому, настолько общим местом, что самому Сумарокову приходилось писать в 1774 г.: «Мне уже прискучилось слышати всегдашние о г. Ломоносове и о себе рассуждения»[49]. Эти рассуждения дожили до начала XIX века, утеряв, конечно, первоначальное значение и оставаясь лишь формулами субъективной характеристики основного впечатления от творчества каждого из двух поэтов, воспринимавшихся уже на одной исторической плоскости.

Если принять во внимание взаимное положение Ломоносова и Сумарокова в литературе, становится понятным и личное расхождение их, совпавшее приблизительно с завершением сумароковского поэтического мировоззрения и приведшее к ряду известных столкновений этих двух корифеев поэзии середины века. В самом деле, объяснение этой ссоры лишь неуживчивостью, сварливостью нрава обоих поэтов не удовлетворяет. Сам Сумароков засвидетельствовал, что в 40-х годах он был близким другом Ломоносова; он писал в 1774 г.: «г. Ломоносов со мною несколько лет имел короткое знакомство и ежедневное обхождение», и в другом месте: «Мы прежде наших участных ссор и распрей всегда согласны были; и когда мы друг от друга советы принимали, ругаяся несмысленным писателям, которых тогда еще мало было, и переводу Аргениды»[50]. Против переводчика «Аргениды», Тредиаковского,

ратовали оба поэта вместе и в известном споре о специфической тематической предназначенности, эмоциональном тоне силлабо-тонических размеров, приведшем к появлению в 1744 г. «Трех од парафрастических из псалма 143»[51]. Но затем, в какой-то пока ближе не определенный момент прежние друзья оказываются врагами; начинают появляться эпиграммы, полемические статьи и т. д. По-видимому, Сумароков, как многие новаторы, в полемическом пылу склонен был вовсе не признавать заслуг своего предшественника; Ломоносов же был возмущен дерзостью новоявленного гения, осмелившегося колебать его авторитет.

Раздражение Ломоносова тем более понятно, что ближайшее литературное поколение примкнуло к направлению, возглавляемому его врагом. В течение 50-х годов, пока разыгрывалась полемика между сторонниками обоих течений, сами течения эти осуществлялись почти исключительно творчеством обоих антагонистов. В это время два титана литературы стояли друг против друга с равными силами, почти что один на один. Начавшие раздаваться уже с начала десятилетия голоса других, младших, звучали еще слишком слабо. Еще в 1751 г. были изданы три оды И. Голеневского, доводившего до крайней напряженности приемы Ломоносова (после этого он замолчал на 11 лет). В середине 50-х годов выступил в печати и ученик Ломоносова по Академии Наук, Н. Н. Поповский, которому прочили великую будущность. Но так же как в рукописной полемике, и в положительном поэтическом творчестве уже в это время за Сумароковым стояло больше литературных сил, чем за его врагом. Сам он воцарился в отделе поэзии начавшего выходить в 1755 г. академического журнала «Ежемесячные Сочинения». Кроме него здесь поместили свои произведения Херасков, С. Нарышкин, Нартов, Ржевский и др. (Елагин — переводы в прозе). Все они продолжали в том или ином направлении пути, открытые Сумароковым. Однако наличие всех этих имен не меняло положения дел; и Ломоносов и Сумароков могли не считаться с разрозненными и малочисленными выступлениями учеников. Так все обстояло до 1759 г., изменившего уже соотношение сторон в пользу Сумарокова. В этом году он предпринял издание журнала «Трудолюбивая Пчела», в котором поместил в течение одного года огромное количество своих произведений. «Трудолюбивая Пчела» — это решительная атака сомкнутыми рядами, приступ, для которого Сумароков мобилизовал

все свои силы. Вместе с тем, что было еще важнее, ему удалось привлечь в свой журнал ряд молодых писателей, проникнутых его стремлениями в литературе; журнал послужил первой основой для образования сумароковской школы. Среди примкнувших к нему были поэты: С. Нарышкин, Ржевский, Нартов, Аблесимов, Е. Сумарокова и др. Как ни скромны были вклады каждого из них в журнал, — все же шаг вперед был сделан; в то время как Ломоносов оставался один (Поповский в это время отошел от него), Сумароков имел за собою не только периодический орган, но и группу учеников. Дальнейшим этапом в развитии сумароковского направления следует считать появление в 1760 г. первого журнала из серии изданий Московского университета, «Полезного Увеселения». Несмотря на то, что Сумарокову удалось привлечь в свой журнал нескольких поэтов, участие их в литературе до 1760 г. ограничивалось весьма немногим; они могли лишь пассивно примыкать к тому или иному вождю, но сами в развитии традиции силы не имели. Наоборот, с 1760 г. в литературу вступила целая плеяда молодых поэтов, связанных единством направления еще более, чем личной дружбой. «Полезное Увеселение» сразу обогатило словесность внушительным количеством имен, среди которых было немало будущих корифеев. Все те, которые до этого времени печатали свои произведения изредка, вразброд, незаметные, незрелые, неорганизованные, — теперь, в своем собственном органе, уже возмужавшие, соединившиеся в единую группу, составили явление, еще невиданное, составили силу. Рядом с ними стало не меньшее число вовсе новых людей, воспитанных уже в том направлении, к которому примкнуло и которое развивало «Полезное Увеселение». Душою журнала, редактором, вдохновителем и деятельнейшим сотрудником его был Херасков; ближайший соратник его — Ржевский; рядом с ними стоят Нартов, С. и А. Нарышкины, Карин, Поповский (примечателен его переход в орган сумароковцев; впрочем, он умер уже в 1760 г., не написав почти ничего оригинального), Богданович, Санковский, Е. Хераскова, Домашнев, В. Майков (с 1762 г.) и др. (кроме того ряд прозаиков). В особенности важное значение имел журнал Хераскова для разрешения распри между ломоносовской и сумароковской системами. Поэты «Полезного Увеселения» стали на сторону Сумарокова; можно считать этот журнал органом его направления. Дерзкие ученики пошли за более молодыми из бо-

рющихся вождей; это понятно: новое побеждает уже потому, что оно новое. Интересно, что именно в «Полезном Увеселении», уже во II выпуске его были напечатаны два перевода оды Ж.-Б. Руссо «На счастие», сделанные Ломоносовым и Сумароковым; это было как бы состязание учителей перед судом учеников. Редакция сделала такое примечание к одам: «Любители и знающие словесные науки могут сами, по разному обоих Пиитов свойству, каждого перевод узнать» (имена переводчиков были даны вместе, в заглавии, каждый же перевод в отдельности не был подписан). После этого перевода ни одного стихотворения Ломоносова за $2\frac{1}{2}$ года жизни журнала в нем не появилось; Сумароков же поместил еще в 1761 г. несколько своих притч, и потом, в «Свободных Часах», являвшихся продолжением «Полезного Увеселения», целый ряд своих произведений; кроме того, он поддерживал вообще связь с журналом; так, в августе 1760 г. он вступил в любопытное поэтическое состязание с двумя сотрудниками его, Кариным и Нартовым[52], и т. п.

Организовавшейся таким образом окончательно школе Сумарокова принадлежала руководящая роль в развитии русской литературы ближайших годов и даже десятилетий. Впрочем, внешнее единство группы долго не продержалось. Выходивший под редакцией Хераскова вслед за «Полезным Увеселением» в 1763 г. журнал «Свободные Часы» имел меньшее число сотрудников и меньшее значение, так же как другие издания из той же серии («Невинное Упражнение» 1763 г., «Доброе Намерение» 1764 г.)[53]. Став на сторону Сумарокова, поэты «Полезного Увеселения» тем не менее не продолжали той полемики, которую вел их учитель и его единомышленники в 50-х годах. Начало 60-х годов — эпоха закрепления позиций; со старым, ломоносовским началом счеты были покончены, полемический пыл уступил место пафосу созидания. В 1765 г. умер Ломоносов, испытавший сам за последние годы влияние новой школы; бороться было более не с кем.

Исходной точкой деятельности поэтов «Полезного Увеселения» было творчество Сумарокова. Его превозносили похвалами, на его суд отдавали свои произведения. Даже значительнейшие поэты школы решались непосредственно подражать ему, исходя из положения об абсолютной, сверхиндивидуальной ценности того или иного мотива и считая желательным удачное подражание высоким образцам. Помимо ряда прямых заимствований, из многочислен-

ных случаев повторения системы учителя в данном жанре можно указать, например, на басни В. Майкова, в которых все, начиная от грубейшего словаря и кончая приемами сказовой ретардации, структурой рифмы, общим истолкованием жанра, — сумароковское. Бывали и тщетные попытки отойти от сумароковского канона. Так, например, Херасков в своей трагедии «Венецианская Монахиня» попытался ввести некоторые новшества, отчасти под влиянием современной французской традиции, хотя в большинстве существенных приемов следовал все же Сумарокову. Но и этот частичный отход ликвидируется в последующих трагедиях. Однако, если бы поэты херасковской группы остановились на повторении приемов учителя, то их роль в истории русской литературы была бы невелика. Они не успокоились на добытом Сумароковым и повели традиции, им созданные, дальше, и в этом их главное значение. Усвоив систему Сумарокова, они принялись за самостоятельное продолжение его труда. При этом углубляя и развивая приемы учителя, они в то же время перерабатывали их, вносили в его традиции новые элементы, отказывались от старых и т. д. В результате, в руках этих писателей, принявших заветы Сумарокова и отнесшихся к ним творчески-свободно, русская поэзия получила особое направление, отклонившееся в целом ряде пунктов от того, которое придал ей сам Сумароков. Переработка и пополнение сумароковских традиций, а отчасти и продолжение их, составляет содержание 60-х и 70-х годов русской литературы. Некоторые стороны творчества Сумарокова не были восприняты в полной мере его учениками. Так, например, его стремление развить разнообразные ритмические формы русского стиха было более или менее чуждо его ученикам. Может быть, это ослабление внимания к звуковой стороне стиха было связано с ослаблением интереса к лирической стихии в поэзии. В самом деле, уже ближайшие ученики Сумарокова начинают отходить от преобладания этой стихии, какое характерно для эпохи 40-х и 50-х годов. Непосредственная лирическая откровенность начинает казаться неоправданной, немотивированной рационально; в связи с этим преобразуются лирические жанры. Так, элегия, усердно разрабатывающаяся поэтами херасковской группы, теряет единство лирической основы, разлагается или переходит в другие жанры. Вместе с тем, рядом с ней вырастает новый вид творчества, с которым входит в поэзию широкая волна дидактической стихии, — именно медитация, осуще-

ствляющаяся в «стансах» и в медитативных одах. Эти жанры должны были слить элементы интимной лирики с элементами дидактическими. Таким же образом новосозданный (для России) Херасковым высокий жанр философической оды сливал с тем же дидактизмом высокую лирику торжественных од. Это слияние, распространяющееся и на слог и на тематику, было очередной задачей времени. Согласно новым принципам строится и эпистола, жанр, популярный среди сумароковцев. Лирические жанры песни и сатиры привлекают мало внимания. Наоборот, появляются дидактические поэмы; Херасков издает «Плоды Наук», Богданович — «Сугубое блаженство»; это — целые диссертации в стихах, построенные наподобие академических речей-трактатов. Одновременно с дидактизмом существенное значение в поэзии приобретает повествовательная стихия. В то же время, попутно с изменениями в системе жанров, происходят постепенно изменения и в области слога вообще. Невзыскательная простота сумароковской речи перестает удовлетворять. Появляется стремление упорядочить слово, ввести организацию в построение фразы. С другой стороны, нужно усилить выразительность речи. В результате, медитативная ода приобретает (например, у Хераскова) стремление к симметрическому расположению синтаксических элементов. Вопросительные, например, предложения и другие речевые отрезки не объединяются в период, но параллельно заполняют соответственные строфические отрезки и т. д. Речь снова начинает выявлять свою схему, подчиняться единому узору в ущерб господству «естественного» течения неорганизованных фраз. Можно наблюдать (например, у Ржевского) целую систему антитез, построенных в параллельные ряды. Здесь «простота» Сумарокова покинута; логика и безыскусственность преданы во имя отвлеченного вычурного словесного узора. Распространенный в 60-х годах жанр анакреонтической оды (без рифм) строится также на ряде приемов нарочитого словесного распорядка в параллелизмах, повторениях и т. д. Большая выразительность речи выражается в попытках усилить ее риторическую насыщенность. И здесь, следовательно, совершается посягательство на заветы Сумарокова. Впрочем, эти стилевые изменения вводились в систему, полученную от учителя, не сразу. Рядом с элементами нового крепко держится и старое, составляющее фон, в который вплетаются новые штрихи. Так, например, принципы организации словаря, семантического строя, —

остаются в большинстве произведений группы Хераскова — сумароковскими. То же можно сказать и о синтаксическом строе фразы (внутри ее, независимо от того, в какие композиционные сочетания она вступает с другими фразами). В этом отношении можно, как кажется, наблюдать даже углубление применения сумароковского принципа, поскольку, например, в медитативной оде всплывают характерно-разговорные интонации, синтаксические прозаизмы, создающие, отчасти, тон субъективного высказывания, интимного рассказа о своих раздумьях, характеризующий этот жанр. По путям, предуказанным Сумароковым, шла работа его учеников и в области басни, хотя результатом этой работы явилось разложение сумароковской басенной системы.

Следует заметить, что в творчестве Хераскова полнее всего выразился смысл и содержание изменений, внесенных группой в сумароковскую систему.

В течение первой половины 60-х годов созидательная работа сумароковской школы развивалась без помех. Но не прошло и года после того, как умер Ломоносов, и на горизонте появились новые тучи. В 1766 г. в литературе появился новый человек, попытавшийся сказать новое слово, отчасти напомнившее Ломоносова. Василий Петров выступил уже сложившимся поэтом; писал он преимущественно торжественные оды; ими он и прославился. Уже первые его оды имели значительный успех у одних и вызвали возмущение других. Снова на Парнасе воцарился раздор, и на долгое время. В самом деле, сумароковцы не могли не вознегодовать, усмотрев в одах новоявленного поэта необычайную запутанность синтаксиса, фразу, отяжеленную сильными инверсиями. Затрудненность его речи снова подчеркивает разрыв с разговорно-практической языковой стихией. В соответствии с этим и словарь реформируется. Ряд редких, устарелых, славянских, а также новосозданных в архаическом духе слов и форм отягощают его. Петров обращается бесцеремонно и с сумароковской традицией словоупотребления, возвращаясь и в этом отношении к ломоносовской свободе. Однако же поэзия Петрова не была полным возвратом к Ломоносову; не прошли даром и уроки сумароковской школы. Лирический восторг отходит на второй план; построение темы тяготеет к последовательной ясности. Иной раз Петров отдает дань традиции лиродидактической философической оды, вводя соответственные вставки в свои оды или даже посвящая моральным раз-

мышлениям в духе Хераскова значительную часть пиесы (например, ода Орлову 1771 и др.). Но эти связи его с традицией сумароковцев казались незначительными по сравнению с тем, что он воспринял от Ломоносова, что создал в духе ломоносовской системы и, наконец, что создал нового, своего собственного. Таким новым прежде всего была тяга к дескриптивным элементам. Если сумароковцы, отправляясь от кризиса чистой лирики, шли к дидактике и повествованию, то Петров нашел другой путь, именно оживление лирики прививкой ей описания (также и повествования). Он приближает свои оды к эпосу изображением происшествий во времени, или же он последовательно описывает бой, состязание и т. п. Важным приобретением являются первые попытки описать данное явление предметного характера, апеллируя к чувственному воображению читателя, при помощи яркой метафоры, эпитета с значением чувственного признака, характеризующей детали и т. д. Следует оговорить, что такие «живописные» отрывки не часты у Петрова и не имеют еще у него значения одного из первенствующих элементов системы. «Образы», рисуемые Петровым, нередко гиперболичные, иногда приобретают особый характер роскоши, внешнего великолепия. Канонизованный для оды 4-стопный ямб не удовлетворял Петрова. Позднее, одновременно с Костровым, он стал писать оды ямбическими строфами из стихов разного объема; в начале же своей деятельности, когда его поэзия имела наибольшее значение, он просто не повиновался старой схеме, ставя нередко ударные слоги на неударные места, т. е. делая то, против чего восставал Сумароков, ратовавший за сохранение метрической схемы во всех отклонениях ритма. Вообще вся система Петрова была глубоко чужда поэтическим воззрениям Сумарокова и даже его учеников. С самого начала его деятельности на него посыпались полемические и сатирические стрелы из лагеря господствующего направления. В том же 1766 г., когда появилась первая ода Петрова, заключавшая ряд характерных признаков его системы («На карусель»), Сумароков напечатал пародию на нее. По стопам Сумарокова пошли его ученики. Их полемический задор повышался еще тем обстоятельством, что среди поклонников Петрова были люди и понимающие в литературе и высокопоставленные, как Потемкин и императрица. Примечательно, что обе стороны связывали творчество Петрова с воспоминаниями о Ломоносове; сторонники Петрова считали его

«вторым Ломоносовым» или даже ставили его выше, чем этого последнего. В особенности оживленной была полемика в 1769—1770 г., когда обилие журналов, принадлежавших к сумароковскому направлению, позволило сумароковцам высказаться полностью.

Таким образом, конец 60-х и начало 70-х годов отмечены борьбой поэтов, верных сумароковским основным взглядам, за свое направление, борьбой с новым, с которым нельзя уже было не считаться.

ЭЛЕГИЯ В XVIII ВЕКЕ

В 1735 г. Тредиаковский напечатал в своей книжке «Новый и краткий способ к сложению Российских стихов» «в пример эксаметра нашего» две свои элегии, предпослав им теоретическое предисловие о сущности жанра элегии вообще и о некоторых деталях предлагаемых вниманию публики элегий в частности[1]. Поскольку, создавая свои элегии и составляя введение к ним, Тредиаковскому приходилось неизбежно обращаться к французской традиции, его положение было затруднительно. Дело в том, что на французской почве элегия не приобрела ни в XVII, ни в первой половине XVIII века достаточно ясных жанровых очертаний, способных удовлетворить привыкшее к четким жанровым рубрикам литературное сознание художника или теоретика т. н. эпохи классицизма. Не последнюю роль играло в этом случае то обстоятельство, что наследие древних не только не могло уяснить значение термина «элегия», но влиянием своим лишь затрудняло работу собирания признаков жанра; в самом деле, элегия Тибулла, Проперция, Овидия и др. отграничена прежде всего метрическим признаком, утерянным в новых языках; в отношении же тематической характеристики ее место занял в системе европейских жанров целый ряд новых литературных формаций, среди которых была и новая элегия. Самая тематическая характеристика эта была весьма расплывчата. Римская элегия допускала всевозможные темы; она воспевала радость и горе, любовь и войну, совмещала шутки и вакхические песни, лирику, повествование, обширные описания и т. д. В процессе пересоздания жанра на французской почве в XVI и XVII в., элегия получила по преимуществу характер стихотворения, посвященного описанию любовного томления. Впрочем, и этот совершенно недостаточный признак не был ясно установлен и не давал возможности выделить элегию из среды смежных жан-

ров[2]. Элегия во Франции в XVII веке не была популярна. Некоторое внимание ей уделила лишь школа т. н. «précieux», из среды которой вышла графиня де ла Сюз, единственный поэт, деятельно и с успехом культивировавший данный жанр. Поэты XVII в. и в частности де ла Сюз писали свои элегии александрийским стихом. Тема элегий де ла Сюз — любовь несчастная или счастливая; так, например, героиня повествует о том, что однажды ночью на лоне природы она говорила о своей любви к Тирсису, и вдруг он сам предстал перед ней; или: она решается не противиться более верной любви Тирсиса, потому что и она любит его; или: герой открывает свою любовь героине. Принцип единства лирической ситуации вовсе отсутствует. Часто основным элементом является повествование, отягощенное рядом привходящих мотивов и конкретных подробностей, вставленных в рамку определенной декорации. Такие элегии ничем иной раз не отличаются от эклоги, тем более, что им сообщены все аксессуары пастушеской поэзии, в том числе условно-пастушеские имена. Иной раз исчезает даже лирическое приурочение всей пьесы к одному лицу певца-героя (Ich Erzählung). Отсутствие единства темы связывается с сложными отношениями персонажей ситуации; их может быть несколько (чаще всего три). Эпическая основа может осложняться репликами героев. В одной из элегий, лишенной эпической или драматической основы, находим оправдание откровенности героини перед читателем в виде письма: вся элегия — письмо к подруге героини, Daphné. Прециозный слог придает элегиям де ла Сюз специфический тон галантной болтовни. Сплошные острия (pointe), игра слов, игра мыслей, всевозможные элегантные запутанности, необыкновенные гиперболы и антитезы характеризуют этот слог. Одним из часто употребляемых приемов является, например, обращение к абстрактным понятиям, причем апострофируемое понятие оживает, самое обращение развивается в целый мотив, в разговор, препирательство и т. п. Часто вся речь строится на иносказании, поэтесса не скажет словечка в простоте; способ выражения у нее метафорический, даже аллегорический; притом немалую роль играют мифологические имена. Такие же элегии писали и современники де ла Сюз. Теоретик школы, пришедшей им на смену, Буало, не признавая прециозного стиля, не имел однако другого материала для создания правил элегии, кроме творений прециозных поэтов. Не имея, по-видимому, достаточно ясного представ-

ления об идеальной элегии, он в своем «Art poétique» от расплывчатых и противоречивых указаний круга тем элегии быстро переходит к замечаниям из области психологии творчества. Он говорит: «D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace (выше, чем эклога), La plaintive élégie en longs habits de deuil, Sait, les cheveux épars gémir sur un cercueil; Elle peint des amants la joie et la tristesse, Flatte, menace, irrite, appaise une maîtresse, Mais pour bien exprimer ces caprices heureux C'est peu d'être poète, il faut être amoureux» и т. д. (chant II). После исчезновения прециозного стиля элегия не смогла возродиться во Франции. В начале XVIII в. она падает; руководящие поэтические группировки не интересуются ею. Тем легче становится теоретизировать, за отсутствием связывающего материала. Так, Rémond de S. Mard (Examen philosophique de la Poésie en général, P., 1729) дает кратчайшую формулу тематического определения элегии; он вопрошает: «Quel emploi donne-t-on à l'Elégie, que celui d'exprimer un Amour mécontent» (стр. 21). К середине XVIII в., как кажется, начинает теряться какой бы то ни было определенный смысл у слова «Elégie». Так, например, Baculard d'Arnaud в своих элегиях (1751) пишет обо всем, о браке, о свободе, о разуме, о великих людях[3] и т. д., а ученый издатель сочинений Шолье S. Marc (1750) называет найденный им неизданный отрывок поэта термином «élégie», хотя это — стихотворение, написанное vers-libre'ом, составленное из различных строф и вообще вовсе несходное со старой элегией (хотя тема его — неразделенная любовь)[4]. Понятно, что когда в преддверии новой эпохи жизни элегии Мармонтель попытался теоретически охарактеризовать жанр элегии, то ему пришлось вовсе отказаться от опыта французской элегии, игнорировать противоречивые указания отечественной традиции и основывать свои рассуждения на изучении древних, Тибулла, Проперция и Овидия. Впрочем, и римские поэты не вывели Мармонтеля из путаницы; в его понимании рамки жанра настолько расширяются, что всякое нестрофическое стихотворение может быть названо элегией.

Тредиаковский издал свои элегии и свое предисловие к ним в эпоху падения французской элегии. Сам он указывает как на наиболее прославленных и достойных подражания в «элегической» поэзии следующих авторов: «На греческом: Фiлетас. На латинском : Овiдiй, Тибулл, Проперцiй, Корнелий Галл. На француз-

ском: Графиня де ла Сюз». Кроме того, он говорит, что некоторые его приятели нашли в его двух элегиях «не знаю какой» дух Овидиевых элегий. Следовательно, он возводил свое элегическое творчество к античным и французским источникам. Однако, кроме неспособных образовать отчетливое жанровое понятие указаний этих традиций, к тому же отошедших в прошлое, Тредиаковский опирался, конечно, при создании своих элегий на отечественную традицию родственных жанров силлабической поэзии. Торжественно-панегирические элегии писались еще в конце XVII века Симеоном Полоцким; кое-чему можно было научиться и у авторов печальных любовных песен Петровской эпохи и позднейшего времени. К типу элегии приближались иногда и пространные монологи героев школьных драм, носившие законченно-лирический характер (позднее аналогичная связь установилась между пространными репликами влюбленных в трагедиях Сумарокова и элегией его эпохи). Из всей массы разнообразнейших материалов, бывших у него под руками, Тредиаковский попытался образовать понятие жанра элегии. В своем введении он решительно разрубает гордиев узел суждений и сомнений о тематической характеристике жанра. Вот его определение: «Слово *элегия* происходит от греческого ἐλεγεία, и значит: стих плачевный и печальный... Подлинно, хотя важное, хотя что любовное пишется в элегии, однако всегда плачевною и печальною речью то чинится». Далее Тредиаковский даёт неверную ссылку на авторитеты, на самом деле не подтверждающие его положения; он пишет: «Можно о сем всякому Российскому охотнику увериться от греческих элегий Филетасовых, Латинских Овидиевых преизрядных и не хуже оных Тибулловых, также Проперциевых и Корнелиевых Галловых; а от французских весьма жалостных и умилительных покойныя графини де ла Сюз»[5]. Хотя в теории Тредиаковский требовал от элегии лишь печальной темы, но не обязательно любовной, все же в обеих его элегиях воспеваются несчастия любви. Ситуация первой элегии — разлука с возлюбленной (супругой), второй — смерть возлюбленной, — два простейших вида темы любовного горя. Побочных персонажей Тредиаковский не вводит (если не считать Купидона во II эл.); однако единство темы не выдержано. Обе элегии обширны; I заключает 110 стихов, II — 120; и в той и другой — тема, не заполняя всего объема стихотворения, приемлет значительные отступления — вставки.

В первой элегии герой от мысли о своем несчастии переходит к другой, о счастии тех, кто не будучи в разлуке с любезной, проводит свою жизнь вместе с нею; следует описание любовного счастья с целым рядом деталей вполне эклогового характера; это описание растянуто на 44 стиха, т. е. занимает почти половину элегии. То же и во второй элегии: уверяя Купидона, что он и по смерти любезной помнит ее, герой говорит: «Будь не веришь Купидон, опишу ту живо, Та коликое была в жизни всем здесь диво»; далее идет в самом деле детальное описание возлюбленной, ее красоты, наряда, ума и т. д., заканчивающееся так: «Видишь, о ты Купідін, помню как я ону, Что всю живо описал всяка без урону» и т. д. Самое описание занимает 38 стихов, т. е. около трети всей элегии. Помимо того, что оба эти отступления двоят тему элегий независимо от своего состава, они разрушают единство стихотворений еще в двух направлениях. Во-первых, обе элегии теряют характер выдержанно лирических произведений, поскольку в них вклиняются описательные вставки; во-вторых, тема самих вставок вовсе не окрашивается в трагические тона; первая вставка — описание счастья, вторая — панегирик; следовательно, и единство элегии как печального стихотворения нарушено. Развивая вводную тему, Тредиаковский не избегает некоторых конкретных деталей описания, правда, условно-идиллических или вообще поэтических. Конкретизирующей деталью ситуации следует считать и имя возлюбленной; в обеих элегиях она именуется Илидарой, и это имя неоднократно упоминается в тексте. Наличие имени сближает лишний раз элегии Тредиаковского с элегиями французов. Любопытно, что обе элегии российского поэта имеют внутреннюю тематическую связь, объединяющую их; возлюбленная, удаленная в первой из них, оказывается умершей во второй. Получается подобие сюжетного движения от ситуации одной элегии к другой; имя героини и подробное описание ее наружности и т. д. делают ее персонажем сюжета, определенным и ограниченным в своей характеристике носителем элемента движения его. Сам Тредиаковский в предисловии к элегиям подчеркнул их тематическую связь; он говорит о них: «В первой плачет у меня вымышленный супруг о том, что разлучился с любезною своею супругою, так же мечтательною, Илідарою, и что уж ее не уповает видеть за дальностию; а во второй не утешно крушится о том, что уведомился он подлинно о смерти своея Илідары, а однако любить ее и по смерти перестать не может».

Здесь Тредиаковский указывает тот конкретный факт, который образует переход от первой ситуации ко второй; в самой элегии (II) ничего не сказано о получении героем известия о смерти Илидары, т. е. мы не узнаем из нее, где и как умерла героиня, в разлуке с героем или нет. Влияние французов на Тредиаковского сказалось, может быть, в том, что он писал свои элегии «D'un ton un peu plus haut», чем мог бы писать эклогу, т. е. слогом несколько нарочитым, с условно-поэтическими приемами; сюда относится и мифология (Купідін и др.), и рефрен (эл. II), и огромное сравнение (эл. I), и обильные восклицания (ах!, обороты с «о» и т. д.). Метр обеих элегий Тредиаковского, — «хореический гекзаметр», как его называл потом сам поэт, с одной стороны вытекает из опыта силлабического 13-сложного стиха, из эволюции которого он вырос, с другой стороны соответствует французскому александрийскому стиху.

После 1735 г. в течение более чем 20 лет русская литература не возвращалась к элегии. Наконец, в 1756 и 1757 гг. в «Ежемесячных Сочинениях» появились две анонимные «Елегии» (1756, 1, 478; 1757, 1, 188), написанные александрийским стихом. Судя по общему стилю и истолкованию жанра, эти елегии принадлежали двум разным поэтам. В конце 50-х годов к разработке элегии обратился Сумароков. Он в это время переживал расцвет творческой деятельности. За 1759 г. он напечатал 10 елегий[6] (и еще одну на смерть его сестры, Е. П. Бутурлиной); потом к ним прибавилось еще 7 елегий (и 5 — на случай). Мне кажется целесообразным выделить из всего элегического творчества Сумарокова елегии 1759 года, составляющие особую группу; именно в это время Сумароков, усердно разрабатывая жанр елегии, создал свою собственную законченную систему этого жанра. После 1759 г. его элегическое творчество и количественно падает и качественно представляется менее интересным, поскольку с 1760 г. начинает раскрываться (намеченная еще в 1759 г.) новая система елегии его учеников и его собственные елегии оказываются в стороне от движения.

Сумароков, создавая свои елегии, имел за плечами в качестве материала для переработки те же традиции, которые имел до него Тредиаковский; однако существеннее был для него пример этого последнего; прежде всего через две элегии Тредиаковского, вобравшие опыт предыдущей жизни жанра, мог воспринимать этот

опыт Сумароков. Преемственная связь между пьесами обоих поэтов символизируется некоторыми чертами текстуального и тематического сходства между ними, доказывающими также, что Сумароков хорошо знал элегии своего предшественника. Так, тема I элегии Тредиаковского, разлука, обработана в нескольких елегиях Сумарокова. Совпадения в деталях: у Тредиаковского — сравнение героя с гибнущим кораблем (эл. I); то же у Сумарокова (ел. 6, ст. 24—28; в описании гибели корабля совпадают и отдельные черты; счет елегий Сумарокова повсюду по IX т. П. С. С.); у Тредиаковского отступление о благополучии счастливого любовника, начинающееся так: «*О, кто щастливый еще не бывал в разлуке.* / Непрерывно веселясь, с другом купно в туке. / О, все время есть тому сладко и приятно. / О, благополучен сей в жизни многократно»... и т. д. (эл. I); у Сумарокова рудимент того же мотива: «Коль щастлив человек, кого не научали / Веселости любви любовны знать печали. / *Кто в разлучении с любезной не бывал,* / Тот скуки и тоски прямыя не вкушал» и т. д. (ел. 2). Сходны также: у Тредиаковского эл. I, ст. 25—28 и ст. 96—102 и у Сумарокова — ел. 10, ст. 35—40; или у Тредиаковского эл. II, ст. 21—22 и у Сумарокова ел. 10, ст. 7—8; или у Тредиаковского эл. II, ст. 15—16 и у Сумарокова ел. 5, ст. 39—40. Однако своеобразная система сумароковских елегий никоим образом не может быть объясняема и выводима из элегического опыта Тредиаковского.

Речь всех елегий Сумарокова ведется от лица героя их, подробно изображающего свое настроение, мотивированное намеченной в общих чертах лирической ситуацией. Круг мотивов, образующих основу тематики елегий Сумарокова, весьма невелик. Несколько простейших ситуаций, данных в самом общем, никак не изукрашенном виде, — повторяются во всех его пьесах этого жанра. Четыре елегии заключают ситуацию совершившейся разлуки (ел. 1, 2, 5 и 6); в одном случае воспевается та же разлука, но еще наступающая (ел. 9). В двух елегиях (4 и 11) дана ситуация неразделенной любви; в одной (ел. 10) воспевается несчастная любовь, причем самое препятствие любви не определено; можно и эту елегию отнести к группе разлуки, так как препятствие реализуется, по-видимому, в невозможности видеться. В одной из елегий (ел. 7) изображается горесть вообще, причем причина ее неизвестна, нет даже указания на любовь; примечательно, что во II ре-

дакции этой елегии (1774) и она приобретает осмысление темы любовной разлуки, так как стих «Противная судьба повсюду мной владает» переменен на такой: «Судьба разлуки злой мной сильно обладает» Несколько отличается от других ситуация елегии 8; здесь герой изображает свою любовь, вновь разгоревшуюся после разлуки и охлаждения; отношение возлюбленной к его страсти неизвестно; эта елегия не вошла ни в отдел «елегий» в собр. стихотворений 1769 г., ни в сборник «Елегий любовных» 1774 г.; очевидно, Сумароков сам чувствовал, что она отличается от других его елегий, и считал это отклонение недостатком. Признаки двух-трех все время возвращающихся ситуаций Сумарокова — любовь (даже ел. 7 во II ред. переделана в «елегию любовную») и страдание, которое он изображает в самых мрачных красках; и в этом отношении он расходится с французами, у которых в елегии преобладала galanterie или любовное томление, не несущее трагических возможностей.

Сумароков стремится всю сумму словесных тем каждой данной елегии объединить вокруг ее единой ситуации, т. е. идентифицировать каждый тематический элемент елегии с понятием данной ситуации. Таким образом, между всеми частями елегии устанавливается некое тематическое равенство, и елегия превращается в объемистую смысловую тавтологию. Никакой эволюции переживаний героя Сумароков не дает; например, тема разлуки в отношении к ней героя, т. е. собственно тема любовной печали, составляющая подлинную основу всех отдельных тем сумароковских елегий, дается во всей елегии целостно; вся елегия состоит из перечисления признаков психологического состояния героя, переплетенного с аффективными формулами, как апострофы, вопрошения, восклицания. Отступления, хотя бы мимолетные, не допускаются в елегию Сумарокова. Здесь любопытно вспомнить, каким образом отразилось в елегии Сумарокова отступление Тредиаковского; этот последний ввел в свою элегию огромное отступление о счастливой любви неразлученных любовников по принципу усиления эффекта основного мотива сопоставлением его с контрастирующим; Сумарокову такой прием был чужд; контраст противоречил его стремлению к единообразию. Однако пример Тредиаковского был, по-видимому, заразителен, и во 2 ел. Сумарокова появился рудимент отступления по образцу, данному старшим поэтом:

«Когда была в тебе утеха толь кратка, / К чему, весела жизнь была ты столь сладка? / Коль щастлив человек, кого не научали / Веселости в любви любовны знать печали! / Кто в разлучении с любезной не бывал, / Тот скуки и тоски прямыя не вкушал; / С тем, кто с возлюбленной живет своею купно, / Забавы завсегда бывают неотступно, / И нет ему часа себе вообразить, / Как было б тяжело ему с ней розно жить; / *Лишь вам*, которые подвержены сей страсти / И чувствовали в ней подобны мне напасти, / Коль сносно мне мое страдание терпеть, / *Лишь вам одним, лишь вам* то можно разуметь». Мотив сокращен до 8 стихов; кроме того, он не имеет значения описательной вставки, но скреплен, в особенности с последующими стихами, логико-синтаксическою связью; он приобретает характер развернутого лирического возгласа, подчиненного апострофу «лишь вам...» Если и остался рудимент противопоставления, то скорее в плане ритмического развертывания фразы, чем в плане тематического построения всей пьесы в целом.

Сумароков создает елегии, как бы вытянутые в одну линию, нерасчлененные композиционно, что соответствует принципу «естественности», всегда руководившему им. Его елегии не имеют концов, кульминаций и т. д. Каждую из них можно закончить в конце почти любого двустишия, совпадающем с концом фразы. Можно также начать читать такую елегию откуда-нибудь из середины, и она окажется законченным произведением. Сам Сумароков представил доказательства этому: во II редакции его елегии вообще сокращены, некоторые же весьма значительно Так, например, в ел. I из 74 стихов оставлено лишь 26 (в изд. 1774 г. — ел. V), а именно, — елегия во II ред. начинается с 3-го стиха первой редакции, затем выпущены обширные куски в 4 стиха, 28 ст., 8 ст., 4 ст. и, наконец, откинуты последние 2 ст. Из оставшихся промежуточных кусков в 10 ст., 4, 4, 2 и 6 стихов составилась новая елегия. Ел. 5 (1774 — ел. III) сократилась на 14 стихов, причем, между прочим, откинуто первое двустишие. Ел. 7 (1774 — ел. VIII) сокращена вдвое (из 24 — 12 ст.): при этом откинуто и начало (2 ст.) и конец (6 ст.), новая елегия составилась из 2 кусочков в 2 ст. и 10 ст. В ел. 6 (1774 — ел. VII) во II ред. откинуто в конце 12 стихов и т. д.

Существенным признаком лирических ситуаций сумароковских елегий является их слабое сюжетное окружение. В абстрактном виде дается лишь основа ситуации, конкретные же детали отсут-

ствуют. Нам ничего не известно ни о героях, ни об обстоятельствах их любви и т. д. Вовсе нет также декоративного окружения; нет пейзажа, нет вообще никаких штрихов приуроченности к какому бы то ни было месту, житейской сфере; тем более нет упоминаний предметов или вообще явлений бытового характера. Рационально-общими фикциями являются и герой и его возлюбленная. Герой-певец не несет никаких характеризующих его черт, так же как его любовь не имеет ничего индивидуального, так же как его любезная не имеет лица. Характерно в этом смысле полное отсутствие в елегиях Сумарокова имен. Имя героя или героини символически закрепляет его единичность, называя его; оно отличает его, хотя бы схематически, от других мыслимых героев, не отмеченных этим именем или отмеченных другим. Имя — это первый шаг к характеристике героя, уже почти характеристика. В особенности это положение применимо к литературе XVIII в., когда традиция характеризующих, значащих этимологически имен и имен, условно-характеризующих в жанровом или ином смысле (Оргон — старик в комедии; Тирсис, Филиса — пастухи и т. д.), заставляла смотреть на имя как на существенный иногда признак характеристики данного персонажа. Примечательно, что у того же Сумарокова в жанре, отчасти близком к елегии, но строящемся на основе соединения лирических отрывков с сюжетно-повествовательными, в эклоге появляются имена, более того, каждая из 64 эклог Сумарокова имеет для героев особые имена, не повторяющиеся в других (в I ред. одни, во II ред. — другие); каждой эклоговой ситуации соответствует новое имя; индивидуальность мотива соединяется с индивидуальностью имени.

В елегиях Сумарокова всегда участвует два персонажа, никак не больше, что связывается с обобщением и обеднением ситуации. Наличие и отношение двух персонажей составляет основную ткань темы всякого любовного стихотворения; однако не всякое любовное стихотворение ограничивается двумя персонажами. Целый ряд любовных мотивов, как, например, ревность, измена, запрещенная любовь, — влекут за собой необходимость введения дополнительных персонажей; то же следует сказать и о декоративной обставленности и о сюжетной мотивировке ситуации; при попытке ввести детали окружения или рационального объяснения ее чаще всего приходится столкнуться с новыми персонажами. Сумароков, отказываясь от множественности персонажей, не дает даже двум необ-

ходимым, герою и его возлюбленной, никакой характеристики. Его герои представляются скорее фикциями персонажей, чем конкретными лирическими ролями. В особенности героиня, о которой прямо не говорится, т. е. не упоминаются ее действия или признаки, становится лишь пассивной тенью, к которой стремятся воздыхания героя.

Весьма характерен состав тем отдельных элементов сумароковской елегии, своеобразно разрешающей в связи со всеми указанными тематическими особенностями проблему чистого лирического построения. Из сказанного раньше уже отчасти следует, что Сумароков в своих елегиях избегает повествования. В этих елегиях нет событий, в них ничего не происходит, ничего не изменяется; поэтому в них ничего не рассказывается. Изображение конкретно совершившегося или совершающегося отсутствует. Время, всегда осуществляющееся в событиях, свершениях, как бы не протекает в елегиях Сумарокова. Может быть, единственным исключением, хотя и мимолетным и незаметным в общей системе, можно счесть лишь одно место в ел. 8[7]. Вместе с тем Сумароков избегает дидактических элементов. Никакой морали он не выводит, да и выводить не из чего; речь у него не несет функции выражения общих суждений, т. е. он избегает сентенций. Лишь два раза в 10 елегиях мы встречаем нечто вроде сентенций; из них одна (в ел. 2)[8] связана с лирическим par excellence апострофом, другая же, так же данная как восклицание, является заключительным стихом ел. 10[9].

Таким же образом избегает Сумароков в своих елегиях и драматических, в самом широком смысле, вставок; он не вкладывает реплик в уста персонажа их, т. е. второго персонажа, героини, так как от лица первого, героя, ведется вся елегия. Между тем реплика всегда несет с собой отношение словесной темы героя-певца к теме реплики, т. е. элемент особой, специфически-драматической, ситуации. Кроме того, реплика, создавая вторую тему и столкновение обеих тем, влечет за собою конкретизацию общей ситуации произведения. И в данном случае Сумароков отступил от общего правила лишь однажды: в ел. 9 имеется реплика, но она приведена как цитата и подчинена ответному возгласу, чем, по-видимому, отчасти обесцвечена в своей драматической сущности. Отметая повествование, сентенции, реплики, как члены цепи тематических отрезков, составляющей тематическую основу елегии, Сумароков не

мог принять в свои елегии и конкретно-описательных моментов. В самом деле, конкретное описание может состоять в перечислении ощутимых признаков конкретного и неизменяемого объекта. Стационарность, игнорирование временного протекания, изменяемости объекта является условием возможности такого описания. Конкретно-определенное описание есть реализация в слове декорации или характеристики. В существе своем оно лишено аффективной окраски, так же как чистое повествовательное выражение или сентенция. Лирическое преодоление времени не мирится с затвердением, остановкой времени в описании, не говоря уже о том, что описание разрушило бы единство тематического течения пьесы. Однако к разряду описательных выражений следует, по-видимому, отнести и выражения другого типа, составляющие одну из стихий, формирующих речь сумароковских елегий. Построенные от первого лица, они в данных произведениях посвящены перечислению признаков психологического состояния, реализующего лирическую ситуацию. Изображая состояние во всей его текучести, эти, так сказать, субъективно-описательные отрывки не дают его как выделенный, ограниченный и неизменный объект; на место категории существования объекта, т. е. стационарности, выступает категория переживаемого настоящего, т. е. вневременного протекания.

Вторым и едва ли не самым главным элементом, формирующим речь елегий Сумарокова, являются речевые фигуры апострофа, восклицания, вопрошения. Все эти формулы, осуществляющие в сущности одну и ту же интонационную и смысловую группу, могут быть объединены как восклицательные формулы вообще[10]. Природа их по преимуществу аффективна, поскольку они являют некую тематическую потенцию, разно осуществляемую в каждом отдельном случае; уже осуществленная в данном выражении формула имеет условное значение аффективной темы, и прямой смысл ее может вовсе не покрывать того, в котором мы ее понимаем. Такие формулы-фигуры могут быть названы элементами лирической речи по преимуществу. В своей совокупности они могут быть не связаны между собой логической последовательностью их прямых тем и тем не менее являться рядом, объединенным принципом фигурального высказывания и привносимым сознанием воспринимающего единством эмоциональной темы, которая и есть их подлинная лирическая тема. Речь сумароковских елегий слагается из

элементов двух указанных типов; изображение признаков протекающего состояния переплетается с фигурами восклицания и группами их. Описательные элементы этой цепи, сами по себе близкие к лирической речи, при постоянном соприкосновении с аффективными, восклицательными формулами, по-видимому, подчиняются их инерции и связываются с ними в единство, реализующее лирическую ситуацию в обоих ее аспектах: как ситуацию, и как ситуацию, осуществленную в аффектном сознании носителя ее, героя-певца. Вот примеры из елегий Сумарокова:

«Пусть будет лишь моя душа обремененна, / И жить на вечные печали осужденна; / Пусть буду только я крушиться в сей любви, / А ты в спокойствии и в радости живи! / О, в заблуждении безумное желанье! / Когда скончается тех дней очарованье, / И простудит твою пылающую кровь, / Где денется тогда твоя ко мне любовь? / Но что мне помощи, что ты о мне вздыхаешь, / И дни прошедшие со плачем вспоминаешь? / В претемном бедствии какую мысль принять? / Чего несчастному в смущении желать? / Мне кажется, как мы с тобою разлучились, / Что все противности на мя вооружились; / И ото всех сторон, стесненный дух томя, / Случаи лютые стремятся здесь на мя...» (ел. 6); или: «Престанешь ли моей докукой услаждаться? / Могу ли я когда любви твоей дождаться? / Я день и ночь горю, я мучуся любя, / И где бы я ни был, мне скучно без тебя...» (ел. 4); или: «Чего ты мне еще, зло время, не наслало? / И где ты столько мук и грустей собирало? / Судьба, за что ты мне даешь такую часть? / Куда ни обращусь, везде, везде напасть. / Бывал ли кто когда в такой несносной муке! / И столько беспокойств имел ли кто в разлуке! / Опасности и страх, препятствия, беды, / Терзали томный дух все вдруг без череды, / И в обстоятельства меня низвергнув злые, / Отъяли наконец и очи дорогия. / О случай! о судьба! возможно ли снести! / Растаться с тем, кто мил, и не сказать прости! / Утехи! радости! в которых мы летали, / Где делись вы теперь! и что вы ныне стали! / О град! в котором я благополучен был, / Места! которые я прежде толь любил...» (ел. 5). В первом случае после целого ряда возгласов (12 ст.) — лирическое описание; во втором — обе части равны; в третьем они переплетаются, опять с преобладанием возгласов. Элементы лирического описания приобретают еще большую аффективную окраску вследствие того, что Сумароков снабжает свою речь, вообще весьма уравновешенную,

«естественную», лишенную вычурности, приемами, характерными для взволнованной поэтической речи вообще, т. е. другими фигурами. Огромное большинство случаев такой эмфатизации речи у Сумарокова относится к разным видам повторений, анафорам, соединяющим двустишия, стихи или полустишия, словесным кольцам и т. д. Изредка встречается параллелизм, проведенный в полустишиях или даже в целых стихах; один раз употреблен прием каталога или «единознаменования» («Риторика» Ломоносова, § 205): «Терпи моя душа, терпи различны *муки* / *Болезни, горести, тоску, напасти*, скуки» (ел. 7). И еще один раз в не столь чистом виде: «*Опасности и страх, препятствия, беды*, / Терзали томный дух...» (ел. 5).

Характерно для системы сумароковских елегий то, что в них отсутствует мифология. Мифологическое имя в поэзии XVIII в. могло быть или замещением «низкого» слова словом условно возвышенного ряда или же персонификацией понятия. В обоих случаях оно было неприемлемо для Сумарокова в елегиях, так как или создавало бы искусственный слог и двупланность речи или же разбило бы единство темы, введя новый персонаж, хоть и фиктивный, и новый мотив. Единственное место, в котором мы находим у него мифологические имена, не нарушает принципа, так как они помещены в сравнении, к тому же весьма сжатом, которое придает им особый смысл, давая их как подлинные имена индивидуальных героев легенды. Вот это место: «Как Эхо вопиет во гласе самом слезном / По рощам о своем Нарциссе прелюбезном, / Так странствуя и я в пустынях и горах»... (ел. 9). Кроме приведенного, в 10 елегиях Сумарокова имеется лишь 2 сравнения. Сумароков потому должен был избегать их, что они вводят в текст боковую тему второго члена сравнения, тем более ощутимую как нарушение единства течения темы, чем самостоятельнее и пространнее этот второй член. Ни в одном из трех сравнений Сумарокова второй член не превышает трех стихов, и во всех случаях он крепко связан с текстом[11]. Ни одна из елегий не содержит более чем одно сравнение.

Одним из характерных признаков той или иной системы лирических стихотворений, в особенности же стихотворений любовных, следует, по-видимому, считать отсутствие или наличие и способы ее жанровой мотивировки. Не всегда лирическая откровенность героя-певца перед читателем мыслится как самоцель, как что-то само собой разумеющееся и естественное. Условность снятия этой

своего рода четвертой стены, дающего нам возможность слышать душевные движения певца, выраженные в слове, может требовать оправдания; таким оправданием может служить истолкование пьесы как письма, как повествования, как монолога или реплики, как серенады и т. д. Сумароковскую систему елегии характеризует полное отсутствие какой бы то ни было мотивировки лиризма. И в этом смысле достигнута однозначность темы, довлеющей себе самой. Иллюзия отсутствия бытового назначения стихотворения создается не только тем, что вопрос о таком назначении обходится молчанием, но и всем строем текста его. Примечательна в этом смысле в елегиях Сумарокова смена наличий и отсутствий оборотов, обращенных к возлюбленной, что не дает возможности возникнуть истолкованию елегии как речи, обращенной к героине, как реплики неосуществленного диалога. Например, в ел. 9 первые 7 стихов не имеют обращения к героине, не говорят о ней во 2 лице («Престаньте вы, глаза, *дражайшею* прельщаться, Уже приходит час мне с нею разлучаться»...). Далее, стихи 8—9 дают неожиданно: «Я всем *тебя*, я всем, *драгая*, вспомяну, Все будет предо мной *тебя* изображати», — такое чередование идет и далее; стихи с 13 до 35 не обращены к героине, затем с 36 до 52 — обращены к ней и т. д. Елегия 10 разделена как бы на 2 части: от 1 ст. до 52 нет обращенности, от 53 до конца (до 80 ст.) есть[12]. В тех же елегиях, которые целиком обращены к героине, в это основное обращение вклиняются апострофы к предметам и понятиям, стремящиеся разрушить возможность осмыслить пьесу как реплику. Есть и такие елегии (5 и 7), в которых обращения к возлюбленной нет вовсе. Примечательно начало ел. 10, где Сумароков прямо указывает на условно-поэтическое осмысление своей елегии; он не пишет письмо возлюбленной, не монологизирует, а сочиняет, но сочиняет под влиянием подлинного чувства; иллюзия практической речи разрушена подчеркиванием того, что елегия — это стихи, такие же как у других поэтов. Вот это место: «Другим печальный стих рождает стихотворство, / Когда преходит мысль восторгнута в претворство, / А мне стихи родит случай неложно злой, / Отъята от меня свобода и покой»; осмыслить эту пьесу хотя бы как стихотворное послание к героине нельзя, так как она с 1 по 52 ст. не обращена к ней и о ней говорится в 3 лице.

В ел. 1 Сумароков дает две взаимно противоречащие характеристики бытования своей елегии; сначала, в согласии с обращенно-

стью, распространенной на всю пьесу, он пишет: «Что я тебе теперь, драгая, *ни вещаю*, Все менее того, что в сердце ощущаю»...; затем, однако, могущая возникнуть иллюзия речи-реплики устраняется указанием на то, что героини перед певцом нет, т. е. обращение к ней фиктивно, и что пьеса написана в стихах, хоть и повествующих о подлинных страданиях («Ах, ежели когда, драгая, до тебя Дойдут пресказанны сей жалкой речи строки, Так знай, что по тебе текли из глаз потоки»...).

Сумароков установил в елегиях александрийский стих в качестве канонического метра. Впрочем, в двух анонимных елегиях, напечатанных в «Ежем. Соч.» в 1756 и 1757 гг., он уже применен[13].

Елегии Сумарокова, являя единую и законченную систему, не могли в то же время создать прямую развивающуюся традицию; возможности системы были заключены лишь в ней самой; самая ее сущность обрекала ее на ограниченность тем, мотивов, стилистических признаков. Нарушая принцип сдержанности, предельной экономии средств, елегия сумароковского типа перестала бы быть сама собой; отсюда исчерпанность традиции, намеченная заранее. Уже в творчестве Сумарокова система настолько отстоялась, что была готова сделаться штампом. Всякий, хотевший творить елегию по-своему, должен был творить ее иначе. В самом деле, еще одновременно с работой Сумарокова в области елегии, начинаются попытки его учеников ответить на его систему своею, несходной с нею. Сначала робкие, эти попытки приводят молодых поэтов к последовательному пути, по которому елегия должна была уйти от окаменения в сумароковских шаблонах. Новое движение елегии в руках представителей сумароковской школы стояло в связи с общим движением школы и составляло одно из его проявлений. Одним из заметных факторов создания новых явлений в литературе 60-х годов было новое отношение к господствовавшей до тех пор в поэзии лирической стихии. Для 40-х и 50-х годов главное в литературе было — лирика. Лирическая стихия, прозвучавшая еще у Кантемира и Тредиаковского, прочно обосновалась в творчестве Ломоносова. Он завершил и исчерпал линию торжественной, «выспренной» лирики, и Сумарокову пришлось сызнова создавать поэтическую систему, пригодную для его эпохи. Однако в большинстве жанров жизненным нервом тематики остается лирическая тема, лишь осмысленная по-новому. Гегемония лирики продолжалась вплоть до конца 50-х годов; в это время ясная,

упрощенная система сумароковской тематики начинает устаревать; неусложненное изложение единой лирической темы, по-видимому, начинает казаться пресным, бедным. Самый выбор тем не удовлетворяет; начинают искать более необычайных, более эффектных тем и ситуаций. С другой стороны, лирика как таковая, без мотивировки откровенности, становится непонятной. В это именно время происходит существенный сдвиг в области тематики русской поэзии. Новая группа поэтов, овладевающая литературой, проявляет очевидную тягу к дидактике во всех видах. Размышления, рассуждения, сентенции врываются в поэзию. В то же время вырастает и повествовательная струя в литературе. Под влиянием перелома в области тематики большинство стихотворных, в особенности же так называемых лирических жанров испытали то или иное изменение, которое иной раз приводило в конце концов к полному разложению системы жанра; именно такая участь выпала на долю елегии.

Между тем, в начале деятельности группы сумароковских учеников елегия был одним из наиболее популярных жанров. Жизнь ее была короткой, но блестящей. Расцвет ее начинается с 1759 г.; кроме елегий Сумарокова, в «Труд. Пчеле» было напечатано еще 7 елегий семи молодых поэтов, из коих 5 впервые выступали перед публикой (Ржевский, Е. Сумарокова, Дмитревский, Аблесимов, В. и С. Нарышкины, Нартов). В том же году в «Ежем. Соч.» появилась еще одна елегия Ржевского. С 1760 г. начинаются елегии «Полезного Увеселения»; за 2½ года издания здесь поместили: 12 ел. Ржевский, 6 — Херасков, по 1 — Санковский, С. Нарышкин, Титов, П. Потемкин, Богданович. В следующем издании Хераскова, «Своб. Часах», — появляются опять 7 ел. Ржевского, 10 Санковского (из них 5 переводных), 1 Вершницкого. Были елегии и в других изданиях группы, в «Добром Намерении» (6 ел.), в «Невинном Упражнении» (1 ел.; вне этой группы «Праздное время» 1759 — 1760 — 2 ел.). Затем ряд елегий появляется в журналах 1769 г. — «И то и сио» — 4 ел., «Смесь» — 4 ел. «Ни то ни сио», «Барышок всякой всячины» (1770) — по 1. Наконец, в «Трудол. Муравье» Рубана — 1 (1771) и в «Вечерах» группы Хераскова — 1 (1773). В общей сумме около семи десятков елегий в журналах от 1759 до 1773 г. помимо сумароковских. Кроме них было отдельное издание елегий Ф. Козельского, в коем помещено 25 пьес. Как видим, продукция в одном жанре по тем

временам весьма значительная. Она могла осуществиться именно вследствие того, что елегии была придана новая жизнь уже на страницах «Пол. Увеселения». Не следует, однако, думать, что все елегии писались в новом стиле, что произошел какой-то переворот, вдруг уничтоживший возможность длить в неизменном виде сумароковскую традицию. Целый ряд елегий в течение всех 60-х годов и даже значительно позже писались полностью в сумароковском духе. Постоянно возвращались те же темы: разлука, отверженная любовь, те же приемы речи, все детали сумароковского искусства. Его ограниченные возможности привели к постоянной повторяемости отдельных мест, к образованию готовых штампов. Обаяние примера учителя было сильно, и даже крупнейшие поэты нового поколения отдавали дань сумароковской системе; впрочем, они никогда не могли совсем отказаться от нее, и целый ряд характерных признаков сближал все произведения элегической музы поэтов «Пол. Увеселения» с сумароковскими елегиями. Новые элементы появлялись иногда разрозненно, но иной раз из-под пера, например, Хераскова выходило произведение, во всех своих основных признаках созданное на новый лад. Я не считаю возможным останавливаться здесь на елегиях учеников Сумарокова, являющих эпигонскую линию жизни жанра. Сошлюсь для примера на такие пьесы, как относящиеся еще к 1759 г. елегии Е. Сумароковой, Аблесимова, В. Нарышкина или Нартова («Тр. Пч.», 191, 379, 446, 113).

В соответствии с общим уклоном эпохи, в елегию начинают проникать элементы, нарушающие ее лирическое единство. Так, елегия начинает размышлять и даже поучать. Еще в 1759 г. в елегии С. Нарышкина, помещенной рядом с двумя сумароковскими в «Тр. Пчеле» (стр. 113), находим общее замечание полусатирического характера, не получившее еще значения сентенции, так как оно не выделено синтаксически, а наоборот, подано как обращение-апостроф; однако морализирование, привнесенное извне в основную тему, уже намечается. То же и в елегии С. Нарышкина в 1760 г. («П. Ув.», II, 40); здесь читаем: «Судьбина! мы с тобой все в свете получаем, / И в счастьи и в бедах с тобою мы бываем; / Коль правосудно ты нам доли раздаешь, / И к щастью и к бедам по правде нас ведешь, / То ей ли не иметь на свете сон веселья / … / Где правды нам искать, коль часто мы тобою / Безвинно кажется лишаемся покою»… Впрочем, и здесь мы имеем еще лишь ме-

дитацию, лирически окрашенные размышления на философические темы, а не выделенную в синтаксически-интонационном смысле сентенцию. Во всяком случае, увлечение эпохи сказывается: отдельная лирическая тема освещается общими моральными идеями и стремится быть возведенной к философическому обоснованию. Более четко вводит этот прием Херасков. В его елегии (1760, «П. У.», I, 193) герой тоскует о том, что его возлюбленная отдана в жены другому, злодею: «Днесь множество еще излишних мук терплю, / Что обрученную другому я люблю. / Иль должно нежности тому поработиться, / Кто в свет мучителем и без любви родится? / От сопряжений сих источник выйдет бед, / Не могут вместе быть безвредны огнь и лед. / На что вы, небеса, их так совокупили, / Чтоб разностью сердец они весь род страшили? / На что мучителю прекрасна отдана? / Она невольница ему, а не жена. / Когда в любви сердца согласие имеют, / Друг друга раздражать ни огорчать не смеют; / Всечасны радости всегда питают их, / Нет огорчения и нет печали в них; / Любовна нежит их свобода и в неволе. / Нет сей приятности другой на свете боле. / Когда ж безстрастные два сердца съединят, / Коль небеса того иль случаи хотят, / К спряженью каждый шаг есть краткой шаг к напасти; / Там яд в сердцах растет на место нежной страсти; / Соединение погибель совершит, / Боязнь в них и печаль, а не любовь кипит». Сентенцию находим и в другой елегии Хераскова того же года («П. У.», II, 91). Характерно сказалось его отношение к дидактике в елегии в пьесе, напечатанной в «Пол. Ув.», 1760, I, 99, озаглавленной «Елегия на человеческую жизнь из книги, называемой «L'Homme et le siècle». Это переводное стихотворение относится к жанрам чистой дидактики; в нем описывается суетность современного «развратного человека», дается пример такого человека в характеристике Эрваста, рассматриваются ложные и тщетные стремления людей, прославляется стоическая добродетель. Существенно в данном случае, что Херасков, вероятно, следуя подлиннику, назвал все же и в своем переводе пьесу елегией; очевидно, что отчетливый дидактизм ее не противоречил резко его представлению о тематической структуре жанра елегии.

В елегиях Козельского, вышедших в 1769 г., находим целый ряд сентенций и рассуждений. Например: в ел. 5 героиня уверяет любовника, что он ошибся, обвиняя ее в измене: «Встревоженный всегда не то любовник зрит, / Что явственно глазам смущенным

предстоит, / И видимую вещь обманчиво внимает, / Которую ему сомненье удвояет, / В смятении души то слышится ему, / О чем и говорить не мнилось никому, / От страсти и молвы сердечныя то зрится, / Что никогда глазам бесстрастным не явится»... Или в ел. 11 герой тоскует, что его разлучают с любезной из-за того, что он ниже ее в отношении «породы»: «Но можешь ли моих кончину дней снести? / Предел положен так, его нельзя прейти, / Когда нещастный я не так, как ты родился, / Высокою с тобой породой не сравнился, / Какая может быть к презорству тут вина? / И для тоголь меня ты не любить должна? / Высокость рода есть Фортунины забавы, / Дела суть рук ее и честь и пышность славы, / Она над смертными играет, как мечта, / И радости ее едина суета. / Единого до звезд во славе возвышает, / Того же иногда до ада низвергает; / Единого сребром осыплет без числа, / За утра у тогож отъемлет, что дала. / Коль часто щастие бывает нам превратно! / Скажи, скажи своим и повтори стократно: / Что благородной та должна почесться кровь, / Которая хранит нежнейшую любовь / ... / Скажи, мой свет, ты им, что сердцу повелеть / Не можно никогда, к кому любовью тлеть»... В ел. 18 герой упрекает возлюбленную в неверности: «Источник бедствий всех и горестей начало, / Когда с неверностью коварство в мире стало, / Отсюдова на свет родились все беды, / Обман, предательство, раздоры и вражды, / Отсюду лживое взялось непостоянство, / Отсюду началось свирепое тиранство». См. также в ел. 2, 13, 19 (и короткие сентенции в ел. 10, 23).

Если дидактические вставки, не часто встречающиеся у большинства элегиков группы Хераскова, могли лишь нарушать принцип единства в тематической композиции елегии, то повествовательные вставки, видоизменяя основной характер темы, переставая, в сущности, быть только вставками, видоизменяли тем самым общий тип жанра. В самом деле, елегия начинает передавать события, рассказывать. Основная лирическая ситуация или опирается на ряд конкретных происшествий, имевших место до нее и обусловивших ее возникновение, или же двоится, исчезает как центральный мотив; елегия изображает протекающие в настоящем события. Обставляясь сюжетно, лирическая ситуация индивидуализируется, предстает в чертах единичной, конкретно существующей; впервые в ней появляется интерес занимательности; данный сюжет, несходный с другими, интересен сам по себе; здесь тема уже стре-

мится создать иллюзию своего отрыва от словесной оболочки. Появляется интерес к добавочным признакам ситуации и сюжета. Елегия становится сложной. В нее врывается весь аппарат индивидуального конкретного события. Появляются добавочные персонажи, создающие к тому же бытовое окружение и фон. Быт, реальная сфера существования конкретизованных персонажей, ставших ролями, всплывает и в виде отдельных мелочей, деталей. Появляется реальный знак единичности персонажа — имя. Само собой разумеется, что и сами основные ситуации обновляются и становятся разнообразнее. В помещенных еще в «Тр. Пчеле» (февраль) двух елегиях С. Нарышкина и Ржевского видим уже элементы нового. С. Нарышкин почти не вводит еще прямого повествования, т. е. обходится суммой тематических и интонационных слагаемых сумароковского типа; но он составляет из них сложную ситуацию, обставленную рядом конкретных деталей и снабженную Forgeschichte. Дело в елегии обстоит так: герой любит героиню, но она выдана своим отцом и сродниками за злодея, которого герой «возненавидел с младенческих лет»; злодей обольстил родных героини клятвами в любви к ней и «корыстию»; отец героини «предпочел злато дочери»; но теперь до героя дошла весть, что злодей изменяет своей жене, что «Свирепость, ненависть вселилися в него, / И больше он уже не мыслит ничего, / Как только чтоб ее пред всеми обесславить, / И ах! безвинную в презрении оставить»; герой страдает и за себя и за свою возлюбленную. Все эти события и сведения занимают около 40 стихов (из всех 62) и составляют как бы экспозицию лирической ситуации, развернувшуюся однако на две трети елегии. «Корысть», женитьба, дошедшая весть — являются предметными опорами бытовой конкретности движения ситуации; последняя, в силу своей сложности, осуществляется четырьмя главными персонажами (герой, героиня, ее отец и муж) и еще второстепенными («сродники» — персонажный бытовой фон). Эта елегия Нарышкина произвела, по-видимому, сильное впечатление. На ту же тему, введенную им в оборот, было написано его единомышленниками еще несколько пьес. В напечатанной рядом елегии Ржевского, несколько более близкой к сумароковскому типу, любопытно усложнение ситуации иного характера. Ржевский сплавляет в одной пьесе два мотива, из коих один — характерно сумароковский: разлуку и измену возлюбленной, елегия двоится; при этом оба мотива, сопоставленные так, что один из

них играет роль Forgeschichte, создают переход от одной ситуации к другой, т. е. опять подобие сюжета; героиня, презрев любимого ею героя, забыла его, полюбила его соперника, «другому отдалась»; затем объясняется, что «Виною ты всему, о злое разлученье»... «Как от прекрасных я ее сокрылся глаз, / Помалу исчезал в ней жар любви и гас, / И наконец совсем она меня забыла, / И позабыв меня, другого полюбила» (здесь фраза — чисто повествовательная). В елегии появляется III персонаж — соперник героя. (Такая же контаминация мотивов измены героини и разлуки дана в елегии Н. Титова. 1760, «Праздн. вр.», II, 156). В июне 1759 г. в «Тр. Пчеле» появилась елегия Ив. Дмитревского, также характерная. В ней раскрывается традиционная сумароковская ситуация разлуки, но поэт, уже заботящийся об объясненности каждого положения, о точной и представимой определенности его, в начале пьесы дает последовательно-повествовательную экспозицию — форгешихте: «Предвестия для нас плачевные свершились, / Которых каждый миг, драгая, мы страшились. / Нежалостливый твой и яростный отец, / Мучитель злобнейший влюбившихся сердец, / Узнав, что я к тебе любовию пылаю, / Что всю в тебе я жизнь единой полагаю, / И что твоя ко мне равно пылает кровь, / И равную моей являешь ты любовь, / Подвигнувшись за то на гнев неутолимый, / И слышать не хотя, чтоб я был твой любимый, / И небом и землей, и всем, что в свете есть / В другой отселе град клялся тебя увезть. / Колико клятвы те казались нам ужасны! / Ужасны были нам и стали не напрасны. / Исполнил то, что он исполнити хотел»... Сюжетность рассказываемого закрепляется отдельными фактами (узнание отцом любви героев, клятва отца); третий персонаж — отец. Власть отца, «град» как место жизни героев — реализуют бытовой фон. Сюжетное движение внутри самой елегии, т. е. протекание событий во время «произнесения» ее, смена основных ситуаций, — наблюдается и в елегии Ржевского того же года, помещенной в «Ежем. Соч.» (I, 183). Весьма сложные ситуации, не развившиеся, впрочем, в сюжет, представляют две елегии Хераскова 1760 г. Первая из них (I, 193) дает ситуацию елегии С. Нарышкина, — героиня замужем за злодеем, который всячески мучит ее; герой страдает и рассуждает о счастливых и несчастных браках. И у Хераскова конкретные черты характеризуют положение несчастной жены, обязанной «Казать врагу любовь и, честь храня, любить». В елегии этой появляется

имя (Кларида), впервые со времен Тредиаковского. Другая елегия Хераскова (II, 91) дает вовсе новую ситуацию, не менее запутанную. Герой отвечает на письмо любезной, в котором она, подозревая его в неверности, предлагает ему любить другую, она же также полюбит другого; герой уверяет ее в своей верности и тоскует о ее вероломстве. Вся история с письмом и предложениями героини, отягощая и усложняя елегию, является лишь экспозицией, разросшейся и играющей весьма заметную роль в построении; такая экспозиция, приобретающая уже характер мотивирующей ситуацию форгешихте, появляется вследствие развития сложности самой ситуации. По обыкновению, появляется бытовая деталь — переписка. Введение повествования в елегию наблюдается и в елегии С. Нарышкина 1760 г. («П. У.», II, 40); здесь ситуация такова: герой, приехав к своей возлюбленной, узнал, что ее постигло несчастие; он тоскует за нее. Ситуация, по-сумароковски неопределенная в том смысле, что мы не знаем, в чем заключается несчастье героини, сама по себе нова и фактически и по существу, так как горе героини нелюбовного свойства; таким образом тема елегии двоится, заключая в себе одновременно и любовный и нелюбовный элементы. Как и в других аналогичных елегиях поэтов «Пол. Увеселения», особое значение приобретает экспозиция — форгешихте; она имеет характер развитой вполне повествовательной вставки. Герой рассказывает точно и конкретно обстоятельства начала своего неожиданного горя, радостную поездку свою к героине и печальную встречу с нею. Укажу еще елегию Ржевского 1760 г. («П. У.», II, 75), построенную на отношениях трех персонажей, и на елегию его же (ib., 78), развивающую следующую ситуацию: герой любит одну, но он любим другой и колеблется между долгом, связывающим его с первой, и неразделенной любовью, влекущей ко второй. Здесь опять 3 персонажа (но необычные: вместо двух мужчин — две женщины). В конце елегии введена форгешихте, данная как зародыш сюжета; это опять экспозиция, развернутая повествовательно и поставленная в конце пьесы, что придает ей характер самостоятельного тематического куска, вклиняющегося в елегию. См также ел. Ржевского («Св. Ч.», 1763 г., 734), в которой герой сначала не знает, что с ним происходит, затем постепенно догадывается, что он влюблен.

У младших поэтов группы Хераскова и у их преемников продолжалась работа «Пол. Увеселения». У В. Санковского находим

имя героини — Клариса (1763, «Св. Ч.», 476 и 597). Аноним в «Добром Намерении» 1764 г. (стр. 252), вводя тематическое усиление по сравнению с Сумароковым в виде мотива смерти возлюбленной (ср. Тредиаковский. Эл. II), вместе с тем вводит и имя ее — Климена. Отчетливо примыкает к движению М. Попов. В елегии его («И то и сио», 1769, л. 20) имеем ситуацию, основанную на трех персонажах: герой упрекает свою возлюбленную в том, что она изменила ему с другим. Много стихов уделено бытовой черте, также ставшей традиционной: героиня полюбила другого, прельщенная «корыстью, златом». В ином смысле, но еще более очевидно следует М. Попов тем же принципам в другой елегии (ib., л. 31)[14]. Ситуация в ней исконно сумароковская — разлука, персонажей два; бытовых штрихов нет. Но ситуация, при всей неопределенности ее трактовки, развернута в последовательно изложенный сюжет. В елегии подробно повествуется вся история любви героини и героя, получается ряд сменяющих друг друга мотивов-ситуаций, образующий целую новеллу в стихах. Эта новелла выросла из экспозиции, и у других поэтов стремившейся к переходу сюжетную форгешихте, а здесь заполонившей уже всю елегию, ставшей основой ее. Прежняя основная ситуация, разлука, — оставлена лишь в виде лирической рамки, кольцеобразно окружающей повествовательную часть, роман героев. Здесь на первом плане временное протекание, переход из одной ситуации в другую. Начало елегии, как бы лирическое вступление, занимает 16 стихов; в них героиня говорит о своем страдании, так как она лишилась всего в любви. Затем идет главная часть в 43 ст.; здесь повествуется о встрече героев, о зарождении их взаимной любви; герой узнал о любви героини; они наслаждались своей любовью (этот момент романа описан подробно); но, наконец, они были принуждены расстаться. Затем следует лирическое заключение (15 ст.), где героиня снова оплакивает свое горе. Рассказ центральной части развивается вполне эпично (с описательными элементами). Следует еще отметить, что Попов ввел в эту елегию медитативные вставки, даже сентенции. Новые приемы разрабатывались и Козельским. В его ел. 1 имеем в конце как бы острие (pointe), открывающее сюжетную перспективу; тема наступающей разлуки неожиданно приобретает и мотивировку и персонажный фон; герой восклицает: «Нещастная любовь... любезная отдай / Обратно мне себя. Препятства побеждай, / Поссорься за меня с домашними

своими, / Скажи, что жить тебе назначено не с ними». В ел. 4 Козельский вводит еще более отчетливо обозначенный сюжетный момент, закрепленный повествовательной интонацией. Герой обвиняет возлюбленную в измене (третий персонаж — соперник), он указывает точные факты — события: «Тот час приметил я, что он тебе уж мил. / Но в сердце я таил смятенном сколько сил. / Лобзающихся вас я видел многократно / И слышал разговор, что с ним вела приятно. / В объятиях твоих сидел соперник мой, / Ласкал тебя и он ласкаем был тобой»... Ел. 5 Козельского представляет собою ответ на предыдущую; героиня оправдывается от взводимых на нее обвинений; сюжетный мотив елегии 4 влечет здесь за собою разработанный в деталях ответный мотив. Героиня говорит: «С толикой нежностью кто мною был объят, / То не любовник был, но мой любезный брат, / Который восемь лет со мною не видался; / Тот ласково тогда со мною лобызался» и т. д. Весьма примечательна ел. 6 Козельского. Почти вся она занята последовательным повествованием не сюжетного характера, а излагающим протекание одного определенного события. Это событие, — расставанье героя с возлюбленной, — не только обставлено рядом декоративных и повествовательных подробностей, но и представлено во временной последовательности всех мелких событий, его составляющих. Построение елегии приближается к построению второй указанной елегии Попова: обширному повествованию предпослано лирическое начало; в заключение дается также краткая концовка лирического характера. Любопытно, что Козельский в этой елегии, как и Попов в своей, кладет в основу изложения обычную сумароковскую тему разлуки. Герой должен был расстаться с возлюбленной: «Туда готовый мне корабль уже стоял, / Туда спешил я сам, хотя и не желал. / Не раз предпринимал в отчаянье глубоком, / Погребсть себя в водах я на море широком». Далее идут реплики героини, повествование о ее поступках, слезах, о чувствах и поступках героя и т. д. Наконец: «Тут корабельщик в путь невольный понуждает, / А нежная любовь меня не отпущает; / И тщетно силится удерживать меня. / Отсрочивал пять раз я срок того же дня. / Прощай сказав сто крат, к любезной возвращался, / И долго говорил... в последние прощался... / Она ударивши свою прекрасну грудь, / Промолвила: меня любезный не забудь. / Желала говорить и более со мною; / Но смертною слова прервалися тоскою. / А как расстался я, как на корабль взошел,

/ И сам ли я отстал, иль кто меня отвел / Что был без памяти, пересказать не можно, / Лишь в мысли я теперь имею то не ложно, / Что ночь печальная покрыла горизонт, / И стал уж возмущен Бореем гневным Понт; / Среди ужасных волн от Севера надменных, / И в ярости своей до облак вознесенных, / Хотя товарищи в хладнеющих сердцах / Обыкновенный всем воображают страх, / Но я с весельем жду погибели ужасной, / И смерти сам хощу, лишившися прекрасной, / В пучине погасить и жизнь и нежну страсть, / И прекратить мою лютейшую напасть». Здесь елегия кончается; как видим, в заключении ее оставлен лишь рудимент лирической темы. В самом повествовании — корабль, корабельщики, другие свидетели разлуки, отсрочки отъезда и т. д. — суть наиболее ощутимые проявления конкретного оформления сюжета, сообщающие ему декоративные детали и т. п. Любопытной чертой является то, что указываются обстоятельства и обстановка настоящего времени, при коих якобы создается или произносится елегия; автор-герой начинает воспевать свою судьбу до разлуки, но большая часть елегии произносится уже после разлуки, на корабле, в бурю, ночью[15]. Следует также отметить присутствие в елегии драматических элементов в виде реплик героини. В этом отношении Козельский примыкает к технике других элегиков 60-х годов, его предшественников, которые не затрудняются осложнять тематический строй своих пьес введением реплик героини.

Из других елегий Козельского элементы усложненной ситуации находятся в ел. 10 и 11. Обе эти пьесы объединены в единый диалог, так как вторая из них (от лица героя) является ответом на первую (от лица героини). В них раскрывается такая ситуация: героиня принадлежит к «знатному роду» и потому не может выйти замуж за героя, человека низкого происхождения. Эта ситуация сама по себе основана на бытовых фактах данного социального уклада; в соответствии с этим и в елегию, похожую на отрывок романа в письмах или драматической пьесы, введен персонажный фон; герои окружены «светом», родными героини, «ее домом», активно влияющим на создание ситуации. Вообще, Козельский с легкостью вводит добавочные персонажи (см., например, еще ел. 20).

Во всем этом движении елегии характерны проявления тяги к детальному, реальному и ограниченному в своей единичности определению атмосферы, обстановки, ситуации; эта тяга приводит к

повышению числа признаков, относящихся ко всем членам ситуации. В елегию проникают элементы описания. Эти описания осуществляются и в декорации, окружающей ситуацию и сюжет конкретно-данной вещной обстановкой, и в характеристике персонажей, придающей им особую индивидуальную жизнь. Об именах (имена героинь), представляющих собою первый шаг по направлению к характеристике, была речь выше. Декорация появляется уже в елегии Ржевского 1759 г. («Еж. Соч.», I, 183); здесь изображается пейзаж и даже быт, окружающие творящего героя-певца. Пейзаж условно-великолепный, «оперный»; это пейзаж садов Армиды, вообще постоянно появляющийся в европейской повествовательной литературе XVII—XVIII вв. Здесь же дан персонажный фон: «Собрание людей, общество, красоты», т. е. красавицы. Вот начало елегии: «При сих морских брегах жизнь в скуке провождая, / И взор по всем местам прекрасным обращая, / Куда я ни пойду, на что ни погляжу, / Забавы для меня ни в чем не нахожу. / Междуль высоких гор, в лесах ли себя крою, / По всем местам тоска здесь следует за мною. / Прекрасные места противны для меня, / Грудь грусть мою грызет, я мучуся стеня, / Нигде отрады дух себе не обретает, / Ничто моей тоски, ничто не утоляет, / Ни солнечны лучи, ни ясны небеса, / Ни место красотой, ни рощи, ни леса, / Ни холмы на брегах высокими верьхами, / Прекрасные сады пахучими цветами, / Приятной по зоре фонтанов быстрых шум, / Которой для иных приносит нежность дум; / Ни статуй разных вид, каскады возвышенны, / Ни густота аллей, ни гроты украшенны, / Прозрачные струи, морские берега, / Долины, ручейки, пещеры и луга; / Собрание людей, ни общество меж нами, / Ни обхождение всечасно с красотами»... Весь этот декоративный аппарат привлечен для ввода в ситуацию разлуки, столь простую у Сумарокова. В 1759 г. появляются в елегиях С. Нарышкина и Дмитревского и первые опыты характеристики персонажей; у Дмитревского это — третий персонаж, грозный отец героини, разлучающий влюбленных; герой говорит: «Нежалостливый твой и яростный отец, / Мучитель злобнейший влюбившихся сердец» и т. д.; далее он называет отца любезной «тираном», «варваром», рожденным не женщиной, а «свирепым некаким чудовищем» и воспитанным «лютой львицей» в темных лесах, возросшим в бессолнечных подземных пещерах; его порода «зверская», он не жалеет дочери и т. д. («Тр. Пч.», 376). У С. Нарыш-

кина (ib., 118) намечена в большей или меньшей степени характеристика трех персонажей; отец героини показан как корыстолюбец, предпочитающий злато своей дочери; сама героиня аттестована как «та, кому природа даровала, / Чтоб женский дол она собою украшала, / И чтобы щастливу имела в жизни часть...», наконец, о муже героини сказано, что он «злодей», утесняющий свою жену, всеминутно причиняющий ей муки, бесстыдно обманывающий ее и изменяющий ей, свирепый ненавидящий тиран. Нет необходимости останавливаться на применении тех же приемов поэтами школы Сумарокова в дальнейшем; укажу несколько примеров. Херасков, разрабатывая ситуацию той же елегии Нарышкина, дает и аналогичную характеристику немилого мужа героини («П. У.», 1760, I, 193); он «варвар», «свирепый муж», он «терзает и страшит невинну добродетель», он окружает жену «злой ревностью», он «тиран, мучитель, без любви, враг» своей жены; ее мучает его «ярость зверская и злость и брань и пени», она погружена в «горесть, неволю мук и бедства». Декорация весеннего условного пейзажа и обстановка ситуации, очень похожие на соответственные в елегии Ржевского 1759 г., указаны у него же в 1760 г. («П. У.», I, 186). Тут и прозрачные струи реки, и ее усыпанные песком брега и кроющийся листом лес, и цветущие сады, луга, и поющие по рощам соловьи, и сообщество «красот» и т. д. В том же 1760 г. в анонимной елегии («П. У.», II, 47) дается характеристика героини, идеальной девы; в елегии Ржевского 1762 г. («П. У.», 120) говорится уже прямо о «любезной Москве, граде, где рожден» певец-герой и расстаться с которым он «осужден роком», говорится и о «уделе героя, деревне, где его дом весь окружен рекою». Условная характеристика героя кратко дана в елегии М. Попова (1769, «И то и сио», л. 31). Декорация бури на море ночью дана в ел. 6 Козельского (отрывок приведен выше).

Как видим, благодаря вводу новых слагаемых элементов елегии, на место принципов простоты, единства, абстрактности и чистого лиризма сумароковской елегии воцарилось стремление к пестрому разнообразию со всеми его последствиями. Елегия получила плоть и кровь, жизнь, движение; теперь уже нельзя соединить несколько елегий в одну, потому что особая жизнь одушевляет каждую из них. Радость сложности, игры разными плоскостями, мены тонов и красок заменила лирическую уравновешенность Сумарокова. Лирическая основа поэзии теряла свое значение; елегия пере-

ставала быть чисто лирическим жанром. В самом деле, чем более в нее вводились вставки повествовательные, дидактические, драматические, чем более эти вставки в своей совокупности приобретали значение характеризующей тематику жанра части ее, тем более отступал на задний план носитель лирической темы, герой-певец; он все более превращался в рассказчика, произносителя, автора; поскольку же сказовые элементы не содействовали созданию особой роли автора, он терял очертания и елегия становилась жанром объективной тематики. Ситуация, действие, мысль становились самостоятельными, самоценными. Еще один шаг, и даже внешний признак лиризма, рассказ от первого лица, идентификация певца-автора и героя, должна была отпасть. Такой шаг должен был послужить знаком разложения елегии, потери ее самостоятельного жанрового лица, столь четкого при начале ее жизни. Тем не менее, этот шаг вполне естественно мог вытекать из всей совокупности стремлений сумароковцев в елегии. В самом деле, этот шаг, все же весьма смелый, попытался сделать сильнейший поэт группы, Херасков, еще в 1760 г. В «Пол. Увесел.» (II, 70) помещено его стихотворение «Аделаида». Жанрового заглавия, обычного в ту эпоху, нет; да его и трудно было бы дать; пьеса не принадлежит, строго говоря, ни к одному из установленных в это время жанров. Это не елегия, но при сравнении с елегиями поэтов «Пол. Увеселения» видно, что она не принадлежит к ним только потому, что певец-автор не входит в ситуацию, раскрытую в пьесе. Все остальное повторяет новую систему сумароковцев. Ситуация — характерна; это ситуация, введенная Нарышкиным в 1759 г.: красавица героиня, выданная родителями ради злата замуж за нелюбимого тирана. Сам Херасков еще раньше «Аделаиды» разработал тот же мотив в своей елегии 1760 г. («П. У.», I, 193). В «Аделаиде» по сравнению с этими елегиями изменено лишь то, что отброшен мотив любви героя-певца к несчастной жене тирана. В остальном, — те же характеристики персонажей — жены, мужа, родителей; героиня имеет имя (Аделаида; в ел. Хераскова — Кларида), такие же рассуждения по поводу несчастного брака. Эти рассуждения в «Аделаиде» занимают большую часть пьесы, придавая ей сильный дидактический оттенок. Вся пьеса состоит из элементов, вводимых в сумароковскую лирическую основу елегии поэтами группы Хераскова, самая же основа отсутствует. Явственно вытекая из системы елегии сумароковцев,

«Аделаида» в то же время ни в какой мере не походит на елегии Сумарокова; это крайности борьбы систем, между которыми располагаются остальные елегии группы Хераскова. «Аделаида» начинается сразу с повествования ex abrupto: «Влечет тиран красу в терновые кусты / Обезобразить вид прелестной красоты. / Как птица в первый раз попавшись в сети бьется, / Так в горестях своих Аделаида рвется, / И проклинает час, что их совокупил / С супругом, у родни прелестну что купил. / Повлек как жадный волк овечку в лес из стада, / И кровь ее сосет, змеи лютее яда. / Терзайте волосы, родители, теперь, / Узнав, как мучится прекрасна ваша дщерь. / Потоки слез с ее слезами съедините, / Ошибку вы свою и слепоту вините. / Убили браком вы рождение свое, / И горше смерти стал плачевный век ее» и т. д. В этой пьесе, как и вообще на путях развития сюжетных элементов, традиция елегии приблизилась к особому жанровому типу, приобретавшему популярность в 60—70-х годах, к героиде.

Общий отход поэзии 60-х годов от лиризма выразился для елегии в указанном вводе в нее внелирических элементов. С другой стороны, должно было сыграть роль и появившееся недоверие к лирической откровенности как таковой, потребность рационально оправдать лирическое излияние. Такое оправдание достигалось в том случае, если отбрасывалась лирическая формула песнопения, ни к кому конкретно не обращенного, не имеющего практического назначения, ни коммуникативного, ни воздействующего на адресата. В самом деле, новой елегии иногда пытались сообщить характер практически-направленной речи; ей придавали иллюзию реально существующего единичного высказывания. Одним из видов такой мотивировки откровенности героя было нарождавшееся осмысление елегии как письма. Так, Херасков начинает свою елегию 1760 г. («П. У.», II, 91) следующими стихами: «Кинжал, а не письмо твое я получил, / Которой грудь мою и сердце сквозь пронзил, / Наполнил чувства все мучением безмерным. / Ты думаешь, что я стал быть тебе неверным; / Мне сердце ты мое возвратно отдаешь, / Ужасно в мысль себе намеренье берешь, / И хочешь, чтобы я, склоняся к делу злому, / Дал сердце в власть другой, а ты свое другому»... и т. д. Здесь имеем ответ на письмо, составленный по всем правилам переписки; автор напоминает в начале адресату содержание его письма; в дальнейшем вся елегия выдержана в том отношении, что она вся обращена к адресату-ге-

роине; последовательность обращений поддерживает иллюзию письма. Вид письма придан и елегии В. Санковского 1763 г. («Св. Ч.», 57)»; она начинается так: «Размучен мыслями, размучен злой тоскою, / Пишу к тебе сие дрожащею рукою. / Хоть мне велит молчать сомнение и стыд, / Но, ах, твои красы и твой прелестный вид, / Твои красы, вина презлополучной доли, / Твой вид, мучитель мой и хищник милой воли, / Велят, чтоб я писал к возлюбленной своей, / Чтоб я писал к тебе, предмет моих очей. / Пишу, и то пишу, что в сердце ощущаю, / И жалобу мою тебе самой вещаю». Далее опять вся пьеса выдержана в форме обращения к героине; эта же выдержанность обращения встречается и в других елегиях (например, у того же Санковского, «Св. Ч.», 573). В нескольких случаях мы имеем в елегии упоминание о том, что она писана, пишется певцом — героем, но иной раз остается неясным, какого рода это закрепление на бумаге, т. е. присутствует ли здесь осмысление елегии как письма или, по образцу Сумарокова, указание на то, что написанное — стихи, литературное произведение[16]. Любопытную контаминацию обоих осмыслений, и как письма и как стихотворения, находим у Козельского в елегии 24; в результате, данная елегия осмысляется как стихотворное письмо. Но стихотворное письмо это не что иное, как епистола, особый, замкнутый в своих признаках и распространенный в середине XVIII в. жанр; елегия Козельского в равной мере относится к елегиям и к епистолам, а может быть, для литературного сознания додержавинской эпохи, разграничивавшего жанры иногда по легчайшим признакам, она скорее относится к епистолам. Такой переход или, вернее, такое сближение и смешение жанров естественно должно было произойти при попытке объяснить лирическую откровенность елегии; именно бесцельность откровения, лиризм прежде всего отличал елегию от других жанров в александрийском стихе. Между тем, нарушение тематических принципов Сумарокова уже сближало елегию с этими жанрами. В этом смысле для елегии открывались пути по направлению к двум жанрам, к «письму» и к «героиде»; оба эти жанра объединяются епистолярным осмыслением откровенности. По пути сближения с «письмом» повело елегию вторжение в нее дидактических тем. Это было тем естественнее, что сама епистола в творчестве поэтов «Пол. Увеселения» приобрела новый облик; заметную роль в ее тематическом построении стал играть персонаж автора, который описывает свои личные

вкусы, образ жизни, свой характер и т. п.; епистола часто адресовалась к определенному, реально существующему лицу (другу-поэту); в соответствии с этим в епистолах появилась неоднократно всплывающая тема дружбы. Епистоле был придан характер не только существующего в реальной жизни частного письма одного всем известного человека к другому, но и характер особой интимности. Гранью между елегией и епистолой могло служить епистолярное обличие последней. С опытами поэтов 60-х годов в направлении осмысления елегии как письма эта граница должна была устраниться. Так оно, по-видимому, и происходило. Еще в 1760 г. в «Пол. Увеселении» было напечатано стихотворение, показывающее, что понятия епистолы и елегии могли смешаться; это произведение промежуточного типа, и епистола и елегия одновременно. Точнее говоря, это епистола, получившая элементы елегии, разложившейся в силу отказа от чистого лиризма. Это — пьеса С. Нарышкина, озаглавленная «Письмо к господину Р...» (конечно, «к г. Ржевскому»; «П. У.», II, 45). Вслед за заглавием помещено набранное крупным шрифтом внеметрическое обращение «Любезный друг», подчеркивающее характер частного письма, приданный пьесе. В основу этого «письма» положено обращение к другу; в этом смысле оно отличается от елегий 60-х годов, получивших осмысление письма, так как те адресованы к любезной. Новый адресат пришел из епистол херасковской группы; отсюда же и тема дружбы, связанная с общим культом дружбы, нарождавшимся в литературе и впервые появившимся в епистоле. Однако, обращаясь к другу, герой не размышляет, не проповедует моральные учения, а изображает свою любовь к некой возлюбленной и свое отчаяние по поводу необходимости уехать, т. е. разлучиться с героиней. Тема, пришедшая из елегии, заполняет схему епистолы. В изложение ситуации грядущей разлуки вплетены эпизодические темы (характерное для школы разрушение единства темы), связанные с эпистолярной основой обращения к другу, который может облегчить скорби героя, и добавочная ситуация счастливой любви друга, приведенная по контрасту. Сюда же относятся медитативные вставки (и сентенции), придающие пьесе дидактический характер наподобие настоящей епистолы. «Письмо» — елегия Нарышкина не осталось единственным опытом открытого соединения двух жанров; та же проблема сближения их была действенна еще значительно позднее в той же литературной группе. В изда-

вавшемся в 1772—1773 г. в Петербурге журнале кружка Хераскова «Вечера» было помещено анонимное (как почти все пьесы журнала) «Письмо к другу», разрешавшее задачу аналогичным образом (II изд. 1789; II, 145). Это опять елегия в оправе традиционных форм епистолы; обычай нарушен лишь в отношении метра; вместо александрийского стиха, каноничного как для епистолы, так и для елегии, введены перекрестные рифмы (при 6-стопн. ямбе); впрочем, это нарушение метрического канона не единично. В начале пьесы герой обращается к уехавшему другу: «Оставил ты меня, мой друг, благополучным, / Советам следуя твоим, я щастлив был; / И ежели б с тобой мог быти неразлучным, / Спокойствие свое на век бы сохранил. / Но ах, лишась тебя, всего теперь лишился...» И здесь, как у Нарышкина, вначале преобладает епистолярная тема друга; затем герой переходит к любви: «Вину всю на тебя теперь я полагаю. / Ах! что я думаю! нет, прав ты предо мной. / Знай друг мой, я люблю, и в страсти утопаю, / К несчастию пленен свирепой красотой; / И льзя ли описать, как мучусь я и стражду, / Как дух встревожен мой, как страстно я люблю; / Нещастлив прямо я, в любви горю и жажду / И чувствую, что все утехи я гублю»... После темы несчастной любви снова появляется, переплетаясь с ней, тема друга, замыкающая круг в конце пьесы. Уже было упомянуто, что сообщение елегии епистолярной мотивировки могло привести ее к сближению с двумя жанрами, существовавшими в XVIII в., к «Письму» и к «Героиде». Эта последняя, имея подобно епистоле вид индивидуального реального послания, основывалась, однако, в своей жанровой характеристике на иных тематических элементах. Впрочем, и самое историческое отношение, в каком находились между собой жанры елегии и героиды, не походило на то, которое сближало елегию с епистолой. Эта последняя существовала в русской силлабо-тонической поэзии с того же времени, что елегия, образовала к началу 60-х годов самодовлеющую традицию и могла служить пределом приближения эволюции елегии, как выясненный сам по себе жанр, хотя в свою очередь одновременно эволюционировавший. Наоборот, героида появилась на русской почве позднее, чем елегия и, по-видимому, в зависимости от путей развития последней. Вернее, то же общее движение, которое выражалось в изменении тематической характеристики елегии, вызвало к жизни и героиду. Таким образом устанавливается историческое родство обоих жанров. В частности,

появление, а потом и распространение героид связывается с движением елегии в сторону введения в нее повествовательных элементов; на основе сюжетности, конкретной фактичности рядом с новой елегией вырастает героида и в конце концов, так же как епистола, стремится поглотить елегию. В отношении к развитию сюжета и его атрибутов героида была освобождена от связывающих традиций старого и представляла по сравнению с новой елегией более полное и четкое разрешение задачи. Героиде в собственном смысле предшествовали на русской почве произведения весьма близкого типа, именно отдельные монологи исторических или мифологических персонажей. В январе 1760 г. в «Пол. Увеселении» были напечатаны посмертные стихи «Г. капитана Шишкина» (подвергнувшиеся исправлению редактора); они представляют собою речь, с которою обратилась к Кориолану, подступившему к Риму, его жена; самой пьесе предпослано краткое прозаическое «содержание», изъясняющее обстоятельства произнесения речи (экспозиция). Через два месяца Сумароков, видимо подвигнутый примером Шишкина, напечатал в Петербурге, в «Праздном времени» свою пьесу «Из Тита Ливия»; здесь дана речь матери Кориолана, Ветурии, в тех же обстоятельствах; стихам предпослано обширное прозаическое введение, излагающее предварительные события и самую обстановку произнесения речи. Основной характер этих параллельных пьес образует ориентировка на драматическую реплику. Сюжетные, декоративные элементы отнесены в прозаическое введение; однако вся сложность ситуации отражается и в самом стихотворении, так же как оно приемлет отклики прежде бывших событий и ряд исторических и бытовых штрихов. Отчасти аналогично пьесам о Кориолане стихотворение Хераскова «Армида», напечатанное в 1760 г. («П. У.», I, 113). Оно состоит из пяти частей; сначала дается экспозиция — Армида, оставленная «Ренодом»; затем — ее речь, монолог, затем как бы ремарка, описывающая, что произошло вокруг Армиды, затем снова ее монолог и, наконец, заключение — описание попыток Армиды кончить жизнь самоубийством. Большие части II и IV, т. е. оба монолога Армиды, занимают почти всю пьесу; любопытно, что их тема — жалоба в разлуке — и их лирический характер делают их похожими на елегии; этому способствует и александрийский стих, выдержанный во всей пьесе. По отношению к пьесам о Кориолане главнейшем изменением явилось в «Армиде» то, что в ней мо-

нологи (именно монологи, а не реплики) были окружены экспозиционным и декоративным материалом о самом стихотворении; по своему построению «Армида» напоминает нередкий у Сумарокова тип эклог. Наоборот, к типу пьес о Кориолане возвращается пьеса Хераскова «Возвращенная Елена» (1761, «П. У.», II, 153); здесь так же, как у Сумарокова и Шишкина, сначала дается в прозаическом введении экспозиция, далее идет в александрийских стихах обширная реплика, раскрывающая с помощью повествовательных моментов, вводящих форгешихте, сложную ситуацию собеседников; в конце — последние три стиха ремарка (рудимент того, что в «Армиде»). После этих пьес прошло два года, и в новых произведениях того же типа зарождавшийся жанр принял новый облик героиды. Жанровый тип героиды был взят поэтами 60-х годов с запада, в частности из Франции, где он культивировался со времен Фонтенеля и Колардо (создался он по образцу Овидиевых героинь и прямо и через посредство По́па), а через французов и прямо у Овидия. Однако существенно то, что до 1763 г. не появлялась необходимость пересоздать этот чужой жанр в условиях русской поэзии; начавшая же свою жизнь в 1763 г., и начавшая ее с подражаний и переводов, русская героида вскоре затем получает полные права гражданства в ряду распространенных литературных жанров. Очевидно, что героида была призвана заполнить какой то пробел, дать что то литературе, чего не давали другие жанры. Какого рода было ее назначение, это, как кажется, объясняют приведенные выше материалы, касающиеся истории елегии. В самом деле, тяга елегии к конкретному сюжету, так же как другие пути нового развития, привели ее уже около 1763 г. к ощутительному кризису; пути были намечены, но система, основанная на новых принципах, не была построена. Между тем, уже установившееся в самых общих чертах жанровое понятие елегии с ее лирической основой не могло быть соединимо с дальнейшими шагами к построению этой системы; нужно было перейти грань привычного, бывшую, собственно говоря, гранью жанра, чтобы продолжать работу в начатом направлении. К 1763 г. относятся опыты подмены основного типа, основных очертаний елегии. В. Санковский, еще начинающий поэт, пытается обновить жизнь елегии переводами; он переводит элегии Овидия с нелюбовными темами («Св. Ч.», 616, 655); более примечательны его переводы «Элегий Винценция Фабриция», три пьесы на библейские темы:

«Жалоба Дины», «Жалоба матери Моисеевой, когда она сына своего в реку пускала» и «Жалоба Давидова, когда он убегал от сына своего Авессалома» («Св. Ч.», 568, 652 и 659). С елегиями сумароковского типа эти пьесы имеют мало общего; в них раскрываются сложные ситуации, подробно обставленные деталями, именами, историко-бытовыми подробностями; целый ряд намеков и откликов известных читателю прежде бывших событий, повествовательные вставки и т. д. еще более усложняют тему; основные мотивы — нелюбовные. Эти пьесы походят на те поэтические реплики, о которых упоминалось выше. Помимо самого факта их появления, примечательно то, что Санковский называет их елегиями (факт перевода не меняет дела).

Таким образом рядом с новой елегией стали две сходные с ней поэтические формации: поэтическая реплика и пришедшая ей на смену героида. Слияние елегии с героидой было тем легче, что эта последняя всегда строилась на любовном мотиве. Тенденция елегии объяснить себя как письмо снимала и здесь последнюю отчетливую грань. Героиды, в изобилии появлявшиеся, начиная с пьесы Хераскова «Ариадна к Тезею», написанной в подражание Овидиевой героиде, и с героиды «Филлида к Димофонту», переведенной из Овидия Ржевским («Св. Ч.», 372 и 636; характерно, что в этих пьесах стихам предпослана прозаическая экспозиция, как в поэтических репликах), — вобрали в себя элементы елегии наравне с элементами поэтической реплики. Смежность героиды и елегии сознавалась современниками[17]; не случайно, что Сумароков, также написавший в 60-х годах две героиды, поместил их в своем сборнике «Разных Стихотворений» 1769 г. в отделе «Елегии»; среди елегий поместил их и Новиков в Полном Собр. Соч. Сумарокова. Героида, осуществляя предел развития сюжетно-тематических тенденций новой елегии, отправляясь в своем росте от достижений этой последней, тем самым отменяла ее.

Сближение елегии с поэтической репликой типа речей к Кориолану и др. тем самым сближало ее с элементами, присущими принятой тогда трагической системе, поскольку сама поэтическая реплика была как бы драматическим отрывком, уподобляющимся развитой замкнутой реплике или даже монологу некой несозданной трагедии. В самом деле, внутреннее устройство таких крупных, нераздробленных в драматическом отношении реплик в трагедии вообще могло напоминать елегию. В частности, именно сумароков-

ские трагедии с их паузами в развитии действия, заполненными лирическими темами, были удобны для таких ассоциаций. Так, Синав, вздыхающий о несклонности Ильмены («П. С. С.», 1787, IV, 141—142), или Ярополк, готовящийся разлучиться с Димизою (ib., 362), или описывающий свою несчастную любовь (ib., 369), или изображающий свою тоску о неверности Димизы (монолог; ib., 379) и т. д. и т. д., произносят пространные речи, похожие на елегии; сходство увеличивается тем же метром и аналогичными мотивами-ситуациями (разлука, несклонность героини и т. п.). Существенны, однако, и различия, отделяющие драматические реплики или монолог от елегии в ее первоначальном облике; данная реплика (или монолог) включена в цепь конкретного драматического сюжета, объясняется им и индивидуализируется, как в отношении ситуации так и в отношении персонажей (они имеют имена). Реплика обращена к здесь же (на сцене или в воображении читателя) присутствующему другому персонажу, отвечающему на нее; она может осуществлять действие, т. е. во время ее произнесения может измениться отношение между персонажами; если же монолог не имеет последних признаков, то и в нем, как и в реплике, речь может приобретать особый оттенок произносимости, который в условиях трагического жанра осуществлялся прежде всего в особо эмфатических оборотах, в непоследовательности, нарочитой невыработанности и т. д. Изменения, произведенные Херасковым и его группой в тематике елегии, сами по себе содействовали значительному приближению ее к трагедийному монологу и реплике; но этим сближение не ограничилось. На пути мотивировки лирической откровенности елегия наряду с эпистолярным осмыслением стала получать иногда осмысление речи, произносимой или для самого себя (монолог) или даже для кого-то предстоящего (реплика). Иллюзия бытования елегии в реальной речи, создавая, помимо стилистического сходства с драматической речью, окружение заключенной в елегии ситуации мыслимой сюжетной и декоративной обстановкой, — давала уже возможность непосредственно воспринимать елегию как драматический отрывок. При этом даже самый слог мог приобретать особый драматический отпечаток, реализующийся в специфической эмфатической напряженности. Одним из характерных приемов здесь является отрывочность речи. Плавная, законченная синтаксически речь сумароковских елегий уступает место взволнованным паузам; фра-

за прерывается несколько раз подряд многоточиями; эмоциональные повторения приобретают особый интонационный вес.

Еще в елегии И. Дмитревского 1759 г. («Тр. Пч.», 376) видим значительное приближение к растянутой трагедийной реплике. Тема — наступающая разлука — дана так, как будто герой обращается со словами прощания к своей возлюбленной и словами убеждения к присутствующему тут же отцу ее. События протекают во время произнесения героем своей речи — елегии. В начале: «...В сей день кончается утеха предрагая / И совершается судьбина наша злая. / На век лишаюсь я твоих прелестных глаз, / Ты зришь, любезная, меня в последний раз»... значит она зрит его в данную минуту, т. е. слушает эти его слова. Далее «...Но день кончает бег, и наступает час, / Который разлучит на век, драгая, нас. / Моя дражайша жизнь на веки утекает, / И из очей тебя на веки увлекает. / Рок ближится... увы, приближился... настал. / Свирепой рок, уже ты все для нас скончал. / Где я... и что я стал... чувств прежних не имею, / Мой дух выходит вон... томлюся, каменею»... и т. д., герой сопровождает словами происходящую разлуку; потом он обращается к отцу героини: «Возри, Тиран, на скорбь ты дочери своей. / За что ты делаешь сие мученье ей? / За что она тобой толь горестно страдает»... и т. д. — «А ты без жалости на муки зришь ея»... Обращаясь затем опять к возлюбленной, герой наконец произносит: «Прости, любезная, прости мой свет на веки», и тем елегия кончается. Если эта пьеса давала уже образчик елегии-реплики, то одна из первых пьес Ржевского (1759 г., «Еж. Соч.», I, 183) представляет собой первый опыт елегии-монолога. Во время ее произнесения также протекает действие, происходят даже конкретные события, о которых герой и повествует. После экспозиции, — описания места действия («При сих морских брегах жизнь в скуке провождая» и т. д), изображается любовь героя к отсутствующей героине; и вдруг: «Но что еще за весть мне вал морской несет / И кая поразить беда меня идет! / Ожесточенный рок! что слух мой днесь пронзает! / О, глас мучительный! я слышу, мне вещает, / Чтоб я теперь мою надежду оставлял, / И больше уж своей драгую не считал; / Совместник мой о мне в ней память низлагает»... и т. д. Затем идут жалобы, пени и наконец сомнение в истине полученного известия. Как видим, и здесь за стихотворением как бы стоит сцена, на которой происходят те события, о которых идет речь (прибытие корабля, сообще-

ние вести). Эмфатическая драматическая речь дана также в елегии Ржевского 1760 г. («П. У.», II, 185). Здесь произносящий елегию-монолог герой сбивается, повторяется, не знает, что сказать, отуманенный страстью; он говорит о своей возлюбленной: «Прелестна, хороша... но что о том *вещать*. / Довольно, что мила; довольно уж *сказать*: / Нет мер тому, как я... как я ее люблю, / Нет мер... нет мер и в том, какую грусть терплю. / Мила мне... я люблю.. но льзяль то изъяснить! / Не знаю, *как сказать*, могу лишь вобразить. / Она мила... мила... я слов не обретаю / То точно *рассказать*, что в сердце ощущаю» и т. д. В конце прибавляются характерно-драматические интонации разговора с самим собой: «Лишь то считаю я утехою моей... / Ах нет... нет... смертной яд я пью утехой сей. / Придиж скоряе смерть... увы... лишусь драгой, / Чтож... жить?.. мне в жизни нет утехи никакой; / Чегож теперь желать?.. не знаю, лишь мятуся» и т. д. Иллюзия произнесения подчеркнута и тем, что герой постоянно напоминает о том, что он говорит; кроме отмеченных выше мест, укажу такие выражения: «Теперь *вещающу*, она мне вобразилась», «Ах, что я *говорю*, мой ум разсеян стал, / Я нечувствительно в беспамятстве *сказал*»... «Пусть знает... *что сказать? я речи повторяю*»... Драматические интонации типа разговора с самим собой (опять монолог) Ржевский применил еще в одной елегии 1763 г. («Св. Ч.», 734). У Ржевского имеем также пример елегии-реплики (1763, «Св. Ч.», 430); использован тот же мотив, что у Дмитревского, наступающая разлука. Начало елегии: «Я еду... ну... прости, я расстаюсь с тобою! / С тобою расстаюсь... Нет! Расстаюсь с собою»... Конец ее: «Твоими взорами приятными питаюсь... / И расстаюсь с тобой... На долго расстаюсь... / Не можешь вобразить, как жестоко я рвусь... / Прости и памятуй то, как я стражду строго, / И пожалей меня потом хотя немного, / И пожелай... но ах, я еду... льзяль снести... / Я еду... мучусь я... я еду... ну... прости... / Прости... еще тебе... прости я повторяю, / И с словом сим покой и радости теряю». Здесь дана уже почти целая сцена; кажется, за последним приведенным стихом мы услышим ответ героини. Та же техника драматизированной елегии применялась и другими поэтами. В елегии В. Санковского 1764 года («Добр. Намер.», 158, «На смерть Клариссы») читаем: «Ручьи текут из глаз, и чувства все слабеют, / Перерываются слова... мертвею весь... / Отрада горестей... почто предстала

здесь? / Тебя ли вижу я... еще ты не скончалась? / Почто же так, почто моя душа смущалась? / Жива прекрасная... отрада мук жива, / Летите с ветрами плачевные слова. / В себе ли я теперь? о ты лице приятно! / О! хищница души, ты скрылась невозвратно» и т. п. (см. также, напр., В. Санковского «Св. Ч.», 476 и анонимн. перев. с франц. «Нев. Упр.», 39). В 1769 г. М. Попов по образцу Ржевского разработал ситуацию наступающей разлуки («И то и сио», л. 12); говорит героиня, прощаясь с героем, т. е. сопровождая словами сценическое (воображаемое) действие; в ее елегии-реплике есть и такие стихи: «Ты едешь... едешь прочь! и я тебя лишусь; / Любя, горя тобой, с тобою разлучусь! / Я рвуся, ты грустишь; я млею, ты стенаешь; / И плача сам, меня на слезы покидаешь»... (Ср. отрывистую речь в его же елегиях в «И то и сио», л. 20 и л. 31.)

Завершено осмысление елегии как реплики в ел. Ф. Козельского; герой обращается к несклонной героине: «Но тщетно льстился я, надежда безполезна, / Когда уж ты не мне желаешь быть любезна. / Не мне желаешь быть? *скажи, скажи кому*? / И я любви твоей не стою по чему?»... Потом героиня, которая явственно введена как выслушивающая речь героя, даже сама вступает в сцену, создавая таким образом уже почти диалог; герой говорит: «Хоть в страсти напитай меня приятным взором, / И грусть мою умерь хоть нежным *разговором*... / Ты отвращая взор *вещать* о сем претишь. / Не стану говорить... любви моей простишь»... и т. д. То же в конце: «Наскучил я тебе; не стану *говорить*... / Лишь *молвлю*, что тебя я буду век любить». Тот же Козельский сделал и последний оставшийся шаг, сняв последнюю преграду между елегией и полной драматической сценой; сопоставив две елегии-реплики, он получил настоящий диалог, осуществляющий драматическими средствами данную ситуацию. Оба случая таких диалогов упоминались уже выше. В первом из них герой упрекает героиню в измене, так как видел ее в объятиях другого (ел. 4); она оправдывается тем, что обнимала своего брата (ел. 5); эта последняя елегия — ответная реплика — так и начинается: «Ты на меня, мой свет, порок напрасно взвел, / Сомнение о мне ты тщетно возымел: / Неверностью меня безвинно укоряешь, / И в странных ты делах неправо осуждаешь. / Изведал ли когда неверность ты мою. / *Скажи*, я в чем тебе виновна состою? / В неверности уже тобой изобличенна? / В непостоянстве ль том, что ныне укорен-

на?»... Потом, в продолжении своей горячей речи, героиня передает смысл слов предыдущей реплики, сказанной героем, именно как сказанной только что: «Но все прошедшее ты верно позабыл, / И неповинную толь скоро обвинил. / Уже неверна в плен другому отдалася, / Уже тебя забыть сопернику клялася; / *О речь несносная*! жестокие *слова*!» Аналогичная сцена составлена из елегий 10 и 11, в которых герой, в ответ на рассуждения героини о невозможности им любить друг друга вследствие социального неравенства, убеждает ее в противном. Таким образом, намечается еще один путь поглощения разлагающейся елегии смежным видом поэзии, в данном случае трагедией. Драматизируясь, елегия теряла свое самостоятельное бытие; сближение с монологом и репликой лишало ее прав на отдельное жанровое существование. На этом пути елегия стала частью трагедии, не более.

В связи с общим движением елегии в 60-х годах стоят и изменения, внесенные поэтами группы Хераскова в ее стилистическую (в узком смысле) характеристику. Простота, неукрашенность, непринужденность слога Сумарокова не являются более законом; в елегию проникают риторические украшения, слог иной раз становится напряженным в своей художнической отделке. Так, появляются в елегиях антитетические построения, доходящие порой до соединения несовместимого (антитеза — оксюморон); например, у анонима 1760 г. («П. У.», I т., 48): «Но нет, мне и теперь приятна мука та»... и т. д.; или у Хераскова (1760, «П. У.», I, 193): «Любовна нежит их свобода и в неволе»... или у В. Санковского: «В забавах я теперь забав не обретаю» («Св. Ч.», 476); «Прости, отрада мук»... (ib., 497); целый ряд разнообразных антитез находим в переводной с французского елегии 1763 г. («Нев. Упр.», 39). Примечательны также острия (pointe), вроде следующего у В. Санковского: «Ты горестью своей измерь мое мученье, / И пламенем своим ты пламень мой измерь»... и т. д. («Св. Ч.», 597), или такие выражения, как «Я горестью моей все реки возмущу, / Стенанием своим я воздух огущу»... (Ржевский, 1760, I, 127), или «Душа моя ему престол свой уступя, / Оставила ему, всю власть совокупля, / Правительствовать всем и сердцем и собою»... (Попов, «И то и сио», л. 31) и т. д. Появляются сильно развитые и распространенные обращения, например, к судьбине — 12 стихов, и потом опять 14 стихов (С. Нарышкин, 1760, «П. У.», II, 40); у М. Попова в обращении к любви («И то и сио»,

л. 31) апострофируемое понятие оживает, становится как бы персонажем (см. также апострофы у Ржевского, 1759, «Еж. Соч.», I, 185). Нередки случаи применения фигуры «единознаменования», например, у Хераскова: «Узнай прекрасная, как много я люблю, / Горю, терзаюся, смущаюсь, леденею, / Надеюсь, бодрствую, мятуся и краснею»... (1760, «П. У.», II, 207) или у Ржевского: «Лишь знаю только то, что повсечасно я / Тоскую, рвусь, стеню, грущу, страдаю, ною, / Вздыхаю, мучуся, печаль владеет мною, / Скучаю, слезы лью, стараюсь и терплю, / Желаю, тщусь, ищу... не ужто я люблю?» («Св. Ч.», 734, см. также Херасков, 1760, «П. У.», I, 193 и Попов, «И то и сио», л. 31). Примечательны и обширные сравнения, а иногда и ряды сравнений, вводимые в елегии. Так, у Козельского, вообще любившего разнообразные ухищрения слога, имеем, например, сравнение страдающего героя с засыхающим деревом, причем второй член сравнения (подробное описание умирания дерева), выдвинутый вперед, распространен на 16 стихов (ел. 19); см. также сравнения в ел. 2 (7½ ст.), в ел. 4 (6 ст.), в ел. 12 (12 стихов); у Хераскова в елегии 1760 г. («П. У.», I, 193) собрано много сравнений в начале: «Как агницу в лесах несытый зверь терзает, / Как ястреб горлицу на воздухе гоняет, / Как камень, над главой что пастуха висит, / Падением своим всегда его страшит, / Так сей свирепый муж, так прелестей владетель, / Терзает и страшит невинну добродетель»... и ниже: «С змиею человек в пещере затворенный, / И кормщик на море волнами разбиенный, / Не тако мучатся и входят в страх они, / Как днесь любезная в свои младые дни. / И ярость зверская, и злость и брань и пени, / Ей видеть не дают веселия ни тени. / Как вырвать из когтей нельзя у льва тельца, / Иль птице улететь из сети у ловца, / Любезну так нельзя найти на свете средства / Спасти от горести, неволи, мук и бедства»... (Здесь дважды дано единознаменование.) Или у Ржевского (1760, «П. У.», II, 81): «Как сонная мечта минутой лишь прельщает / Потом тотчас пробуд веселья окончает, / Так склонности твои утехою взманя / Низвергнули в напасть и горести меня. / Подобно в жаркий день как тучи отдаленны / Сулят прохладный дождь на нивы изсушенны, / Но только лишь себя они вдали явят / И, мимо пролетев, луга не окропят; / Так счастие меня надеждой лишь прельщает, / А само от меня всеместно убегает, / Равно как в солнечный приятный летний день / Являет человек свою пустую тень, / И только на нее сво-

бодно всяк взирает, / Но прочь она бежит, никто ту не поймает, / Так счастье я поймать стараюсь всякой день, / Но ах, хватаю лишь одну пустую тень»... и ниже: «Невольник мучится в тиранских как руках, / Работой утомлен в мучительных цепях, / Не столько страждет он, почувствовавши жажду, / Как, зря суровости твои к себе, я стражду, / Не столько он воды холодной хочет пить, / Как я твой гнев к себе желаю умягчить». Само собой разумеется, что и сумароковские приемы эмоционально-взволнованной речи усиленно применялись поэтами группы Хераскова.

Параллельно с нарушениями стилистического сумароковского канона елегии идут нарушения ее метрического канона. В этом отношении почин принадлежит, правда, самому Сумарокову. Он напечатал в августе 1760 г. коротенькую елегию (16 стихов), в которой приближался к новой технике своих учеников («Пр. вр.», II, 126); она написана 6-ст. ямбом, но с перекрестными рифмами. (Примечательно, что эту елегию Сумароков не поместил в сборнике «Елегий любовных» 1774 г.) Дальнейшие опыты елегий, писанных не александрийским стихом, падают на 1763 г. Ржевский напечатал елегии разностопным ямбом, 3-ст. ямбом и 4-ст. анапестом («Св. Ч.», 20, 203, 204; в одной елегии среди александрийцев — одно четверостишие с перекрестными рифмами — «Св. Ч.», 532); Санковский — елегию с перекрестными рифмами при 6-стопном ямбе («Св. Ч.», 597). Между 1760 и 1769 г. написана елегия Сумарокова с произвольной рифмовкой 6-стопного ямба (в «П. С. С.», ел. 15; впервые напечатана в «Разн. Стихотв.», 1769).

Развиваясь на путях, открытых ей сумароковцами, елегия теряла значение самостоятельного жанра; это не могло не ощущаться как кризис. Судьба елегии привлекала внимание литераторов. Появились пародии. Уже в 1763 г. в «Своб. Часах», стр. 302, была напечатана шутка-пародия М. Пермского «Елегия», в которой высмеивалась надоевшая тема разлуки (пьеса написана, как ни странно, 4-стопным ямбом). В последней книжке того же журнала Ржевский в пространной «Епистоле к А. В. Н.» (Нарышкину) дает между прочим (на стр. 728—729) речь несчастного влюбленного, тонко пародирующую общие места елегии (счастье нелюбящего; тоска, преследующая влюбленного и ночью на ложе сна, и днем и т. д.). В 1769 г. в «И то и сио» помещены были три пародии на елегии; первая из них (л. 7), по-видимому, принадле-

жащая М. Попову[18], метко передает в гиперболическом виде насыщенность елегий повторениями слов (анафоры и повторы других типов), единознаменованием («Чтож делать мне теперь, терзаться и стенать, / Грустить, печалиться и млеть и тлеть, вздыхать, / Леденеть, каменеть, скорбеть и унывать, / И рваться, мучиться, жалеть и тосковать, / Рыдать и слезы лить, плачевный глас пускать / И воздух жалостью моею наполнять») и т. д. Другие две пародии (л. 32) дают более сатирического материала, (соответствующего их заглавиям: «Пьяница» и «Крючкотворец»), чем пародийного. В 1770 г. в «Парнасском Щепетильнике» появилась такого же типа пародия на елегию («На смерть шляпореза», стр. 147); наконец в 1773 г. в «Вечерах» напечатана пародия-шутка («Элегия», II изд., II, 76), — комическое изображение красот возлюбленной.

Кризис елегии 60-х годов привел к гибели ее. Неизбежно сближаясь со смежными жанрами и поглощаясь ими, елегия переставала существовать отдельно. Она распалась на составные элементы, разложилась; она давала материал для постройки систем других жанров, но сама была более не нужна поэзии. За коротким расцветом жанра елегии последовало быстрое падение его, даже уничтожение. С 1772 г. по 1800 г., т. е. за 28 лет, в журналах было напечатано всего около десятка елегий; при этом все они не представляют никакого интереса; это — задворки литературы, слабые, незначительные осколки старого. Часть этих элегий — безнадежно эпигонские («СПб. Вестн.», 1778, стр. 376, подпись: «К***а К***а»; м. б., «Катерина Княжнина»; 1780, стр. 196, подпись: «К. Н. Ш.»; «Дело от безделья», 1792, Июнь 24, «сочинил И. Наумов»; «Растущий Виноград», 1785, стр. 45; подпись: «С»... т. е. студент Прохор Соколов?; «Прохладные Часы», 1793, I, 237; сюда же относится элегия В. Колычева, помещенная в его сборнике «Труды уединения», 1781, стр. 59 и др.). Другая же часть написана, по-видимому, людьми более или менее чуждыми литературе и даже культуре вообще (неправильные метры и т. д. — напр., «Утра», 1782, Июль, стр. 47. Капитон Бачарников; «Лекарство от скуки и забот», 1786, № 16, стр. 178). С 90-х годов появляются в журналах также произведения, озаглавленные элегиями, но уже ничего общего с прежними элегиями не имеющие. Очевидно, что не только традиция сумароковской и херасковской елегии умерла, но самая память о ней изглаживалась. Элегиями на-

зывались такие пьесы, как, например, «Сетование несчастных» А. Бейера, где дана целая сложная поэма о страданиях некоего бедняка, у которого умерли отец и мать, сгорел дом, именье было расхищено; все это бедняк рассказывает другому на берегу реки вечером и потом умирает; тот же, что слушал его рассказ, берёт к себе маленьких сестриц покойного и бедствует с ними («Приятн. и полезн. препров. времени», 1796, IX, 411); элегиями назывались, напр., прозаические декламации П. Львова «К Милене на случай боли глаз» и др. («Ипокрена», 1801, IX, 193, 225, 262, 273; см. также еще в 1785 г. в «Покоящ. Трудолюбце», III, 175 — «Елегию Человек» — прозаич. моральное рассуждение о порочности человеческой натуры; м. б., перевод). То же и в собрании «Сочинения Николая Струйского», в других жанрах запоздалого эпигона сумароковской школы; два десятка с лишком элегий его показывают полное исчезновение представления о признаках жанра; здесь и панегирик Сумарокову, и автобиографические признания, и молитвенные обращения к Венере, и сатира на злобу и т. д. (попадаются, впрочем, и темы, близкие к сумароковским); все это изложено витиевато, вычурно, сложно, с мифологией, сюжетными деталями и т. д. В 90-х годах появляются переводы Греевой элегии на кладбище (1796, 1798, 1800), — пока в прозе. Подымается интерес к римским элегикам (напр., перевод элегии Тибулла И. И. Дмитриева, «Приятн. и пол. препров. врем.», 1795, VIII; переводы в прозе из Тибулла и Проперция П. Львова, «Ипокрена», 1801, IX). В 1798 г. в «Аонидах» Дмитриев печатает элегию уже в новом вкусе. Постепенно складывается элегия начала XIX столетия, элегия Батюшкова и потом Пушкина.

ОБ АНАКРЕОНТИЧЕСКОЙ ОДЕ

1

Новая русская поэзия осознала свое самостоятельное бытие прежде всего в отношении метрики. В глазах Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и, вероятно, их современников метрические новшества их эпохи отмечали грань, отчетливо отделявшую их от неприемлемой для них старины; недаром они так ревностно спорили о том, кто первый реформировал русский стих, тем самым стараясь приписать каждый себе звание родоначальника новой поэзии. В течение всех 30-х годов проблема организации стиха как такового стояла на первом плане в литературе; однако она не потеряла своей остроты и позднее, в течение более чем 30 лет давая работу и творческим усилиям и теоретической мысли литераторов того времени. Толчок, данный еще в 1735 году Тредиаковским, вызвал длительное движение. Нужно было найти принципы, согласно которым стих оказался бы организованным внутри себя, создать систему, при которой стихи строились бы и характеризовались не только соотносительностью, как равномерные части течения речи, но и в своей отдельности повиновались бы какому-то закону, были бы стихами в каждой своей единице, а не только в массе. Обвинение, выставленное Тредиаковским против силлабических стихов, что «приличнее их назвать прозою, определенным числом идущею, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, весьма не имеющею»[1], — это обвинение крепко запомнилось; под знаком стремления осознать специфический принцип звучания стиха шла вся работа, приведшая к установлению гегемонии в русской поэзии т. н. силлабо-тонического стиха. Поскольку при этом признаком стиховой речи оказывалась его тоническая система (метр, размер), начинали казаться ненужными те признаки стиха, которые считались необ-

ходимыми до реформы, — равенство слогов в стихах и рифма, как внешний знак конца стиха, отмечающий, что необходимое число слогов закончено. Сознание свободы от счета слогов выразилось в введении Сумароковым разностопных (вольных) ямбов, немедленно привившихся; сознание же того, что стих является стихом сам по себе и не нуждается в условно обозначенных границах, измеряющих его, привело к мысли о том, что рифмы не необходимы, может быть даже не нужны. Здесь развитие метрических проблем в русской поэзии встретилось с аналогичным движением на западе. Во Франции поход против рифмы предпринял в начале XVIII в. Houdard de la Motte, решившийся даже писать прозаические оды и трагедии. Его опыты, протекавшие в иных метрических условиях, чем те, при которых приходилось работать русским поэтам, симптоматичны все же как показатель широты захвата данного движения. Значительно ближе к интересам русских поэтов протекала работа немецких теоретиков и писателей. Сближение между отношением к вопросу о рифме тех и других тем более естественно, что при выработке всей вообще новой системы русская поэзия без сомнения неоднократно пользовалась материалом немецкой. Между тем, в Германии, под влиянием недовольства устанавливавшейся гегемонией готшедианства, стремления выйти из тупика традиционных форм, в частности метрических, уже к началу 40-х годов намечается тенденция освобождения стиха от рифмы и приближения его к античному — греческому и латинскому стиху. Нелишне будет указать здесь же, что в том именно и заключается существенная разница между русским движением и аналогичным немецким, что у немцев интерес к метрическим новшествам был основан на пресыщении тонической системой, у русских же он вырос из первого увлечения этой же системой на фоне недовольства иной, силлабической; тем не менее весьма вероятно, что некоторые мысли по этому вопросу германских писателей могли быть перенесены в Россию, не изменившись сами по себе, но изменившись в той роли, которую они были призваны сыграть в данных условиях. Борьба с рифмой выросла в Германии из лона т. н. швейцарской школы Бодмера (давшего уже в начале 20-х годов образцы стихов без рифм и теоретически обосновавшего свой опыт). Однако сам противник этой школы, Готшед, еще в 1733 г. дал перевод нескольких од Анакреонта без рифм; он даже советовал вообще переводить древних поэтов таким образом, впрочем

мотивируя свой совет тем, что их и без того переводить весьма трудно[2]. У поэтов, находившихся в сфере влияния Бодмера, стремление освободиться от рифмы имело, конечно, более принципиальный смысл. Метрическое обновление позднее стало вопросом дня. Пира (Pyra), пытаясь создать немецкие аналоги поэзии Горация и Пиндара, отбросил рифму; с ним работал в том же направлении Ланге. Помимо практики творчества, они принципиально высказывались против «нелепого украшения пустых рифм», против «сборища низких рифм» (Ланге[3]). В 1747 году изданию «Горацианских од» Ланге (*S. G. Langes*, «Horazische Oden») было предпослано предисловие Майера (*G. F. Meier*, «Vom Werth der Reime»)[3], в котором давалась теоретическая апология метрических новшеств. Рядом с этими писателями работали Уц и Гёц (*Götz*). Еще к 1742 г. относится пьеса первого «Lobgesang des Frühlings», написанная размером, приближающимся к гекзаметру, и без рифм[4]. Второй писал без рифм ямбами, горацианскими строфами и т. д. В 1746 г. вышел перевод Анакреонта, выполненный Гёцем (с помощью Уца); в предисловии сказано, что, желая сохранить в переводе все очарование подлинника, «переводчики сбросили ярмо рифмы»[5]. Еще раньше (1744—1745) появились анакреонтические стихотворения (без рифм) Глейма. Стихи в новом вкусе, без рифм, с попытками антикизировать метр стали обычным явлением. В 1746 году Эвальд фон Клейст писал Уцу: «кто чувствует, что он может писать для вечности, должен отбросить рифму, которая некогда будет совсем покинута»[6]; когда же Уц, после своих юношеских опытов обратившийся к рифме, оспорил это положение, Клейст отвечал ему, что рифма не может прибавить благозвучия стиху, так как благозвучно лишь гармоническое сочетание различных звуков, а не рифмический повтор, и что вообще рифма — это «der Gothische Bräm»[6]). Завершителем движения, вызывавшего антикизирующие метрические новшества, явился Клопшток. Уже с конца 40-х годов после первых песен его «Messias» и после его од стихи без рифм, в частности гекзаметры и логаэдические строфы, как передающие привычные схемы, так и созданные по их образцу наново, — получают полное право гражданства в немецкой поэзии, занимают в ней надолго почетное и весьма заметное место[7].

Не менее решительно, чем немецкие писатели, высказывался по вопросу о рифме Тредиаковский. Естественно, что именно он,

обосновавший новую теорию стиха на признаках его внутреннего строения, наиболее враждебно относился к рифме, дававшей более легкую форму определения стиха и, может быть, помешавшей ему самому в первом издании «Способа к сложению Российских стихов» дойти до тех конечных выводов, которые сделал уже Ломоносов. Тредиаковский стал отрицать рифму в конце своего творческого пути, тогда, когда окончательно укрепленный в русской поэзии метр был уже, по его мнению, достаточно силен, чтобы попытаться вытеснить рифму, не нуждаясь в ней больше для легкого и очевидного отделения стихов от прозы. Его точка зрения видна в следующих положениях второй редакции «Способа к сложению стихов» (1752 г.): «Рифма... равным же образом (т. е. так же как определенное число слогов в строчке и цезура. — *Г. Г.*) не различает стиха с Прозою: ибо Рифма не может быть и Рифмою, не вознося одного стиха к другому, то есть не может быть Рифма без двух стихов; но стих каждый сам собою и один долженствует состоять и быть стихом. § 6. Все сие совокупно воспринятое, а именно, число слогов, разделение на две части и Рифма не отменит никак Стиха от Прозы; ибо что порознь и себе чего отнюдь и всеконечно не имеет, то и совокупно дать того не может, для того что негде каждому взять в себе особно; да и все сие составит токмо некоторый член Периода; а согласившемуся первую Рифму с другою, произойдут два некоторых же периодических членов или и один нелепый с так называемой фигурою Гомиотелевтон» (примечание Тредиаковского: «Сия фигура все члены в периоде оканчивает подобно и подобным звоном. По словам значит: Подобоканчающаяся»)[8]. Ниже Тредиаковский говорит: «Рифма есть не существенная стихам, но токмо посторонее украшение, употребляемое для услаждения слуха. Выдумана она в варварские времена и введена в Стихи. Ни древние Греки, ни Римляне отнюдь ее в своих стихах не употребляли и не знали, хотя народы сии были такие, которые достигли до самого верха в Красноречии и Стихотворстве»[9]. В предисловии к переводу «Аргениды» (1751) Тредиаковский высказался еще решительнее: «Привыкшие к рифме да благоволят быть уведомлены, что она есть игрушка, выдуманная в Готические времена и всеконечно посторонее украшение стихам. Простых наших людей песни все без рифмы, хотя и идут то Хореем, то Ямбом, то Анапестом, то Дактилем, а сие доказывает, что коренная наша Поэзия была без рифмы и что она тоническая»...

В статье «О древнем, среднем и новом стихотворении Российском» Тредиаковский называет рифму «шумихою»[10]. Наконец, то же положение высказано в предисловии к «Тилемахиде», «Предъизъяснение об ироической пииме» (1766); здесь Тредиаковский, поясняя, почему он избрал гекзаметр для своей поэмы, пишет между прочим: «Коль бы стихи с рифмами ни гремели в начале своем и средине мужественной трубою, но на конце пищат токмо и врещат детинскою Сопелкою. Согласие Рифмическое — Отроческая есть игрушка, недостойная Мужеских слухов. Вымысл сей оледенелый есть Гофический, а не Еллинское и Латинское благорастворенным жаром блистающее и согревающее Окончательство». (Почти то же говорил и Бодмер, утверждавший, что рифма это холодная трескотня подобно звучащих концовок стиха, унаследованная от варварских времен поэзии.)[11] Тредиаковский не ограничился теоретическими высказываниями. В связи с общей тенденцией эпохи по возможности отчетливее организовать стих внутри себя по тоническому принципу стоят его опыты создания русских аналогов античным метрам. Еще в «Аргениде» он дает образцы гекзаметра, употребленного потом в «Тилемахиде». Здесь же показан созданный Тредиаковским «анапесто-ямбический гекзаметр». Однако рифмы оставлены Тредиаковским в элегических двустишиях, как «дактило-хореических», соответствующих древним, так и в созданных им «анапесто-ямбических». С рифмами составил Тредиаковский и строфы, при помощи которых он хотел передать на русский язык сафическую[12] и «горацианскую» (т. е. алкееву по принятому теперь обозначению) строфы; свои метрические новшества Тредиаковский перечисляет и объясняет в предисловии к «Аргениде». Примечателен также отдел «Сочинений и Переводов» (1752), названный «Стихи из Аргениды», где представлено несколько отрывков, переведенных гекзаметром обоих видов без рифм и элегическими двустишиями с рифмами, — и рядом те же отрывки, переведенные хореями; все это сделано для того, чтобы читатели могли «сии роды между собою сличить и заключить по своему рассуждению, кои роды стихов, древнейшие ль Греческие и Римские, или наши с Рифмами новейших времен благороднее и осанистее»[13]. Опыты, предпринятые Тредиаковским, не остались единственными[14]. В 50-х годах в области метрики усиленно экспериментировал Сумароков. Относясь неодобрительно к результатам, достигнутым Тредиаковским, он вступил с

ним в полемику, но общий смысл работы обоих поэтов в данном направлении был тот же. Сумароков считал строение русских горацианских и сафических строф Тредиаковского неправильным и предложил свои формулы. Тредиаковский в свою очередь отвечал на его обвинения и обвинял его самого в недостаточной осведомленности по части античной метрики[15]. В 1755 г. появилась в «Ежемесячных Сочинениях (II, 66) «Ода Венере» Сумарокова, написанная «сафическим стопосложением», но с рифмами, как у Тредиаковского. Вместе с нею были напечатаны два первых стихотворения Сумарокова без рифм «Анакреонтические Оды»[16]; они давали образцы обоих употребительных и в немецкой анакреонтике размеров: 4-стопного хорея и 3-стопного ямба — с сплошными женскими окончаниями. Через три года в тех же «Ежем. Сочинениях» появляется новый ряд опытов Сумарокова: «Горацианская ода», «Ода о Петре Великом» логаэдическими строфами, составленными самим Сумароковым (3 стиха 4-стопного ямба + стих: — ᴗᴗ/ — ᴗ/ — ᴗᴗ/ — ᴗ); одна «Ода сафическая» — все с рифмами (1758, 1, 380 и 475); в этом же году появилась первая на русском языке ода античным метром без рифм — перевод «II Сафиной оды» Сумарокова сафическими строфами («Е. С.», 1758, 1, 380). Сумарокову не были чужды и гекзаметрические опыты. До нас дошел напечатанный Новиковым (в 1781 г., в I т. «П. С. С.») отрывок перевода Фенелонова «Телемака» (начало книги) этим метром без рифм. Этот отрывок показывает, что Сумароков одобрял не только самую мысль создать русский гекзаметр (оспаривавшуюся в начале XIX века), но и мысль Тредиаковского перевести гекзаметром прозу Фенелона; по-видимому, он был лишь недоволен выполнением переложения Тредиаковского и хотел показать, как нужно сделать вещь, по его мнению, неудачно сделанную другим. И у Сумарокова работа над расширением ритмических возможностей русского стиха в пределах новых принципов стихосложения привела к разработке античных метров и строф; античные же метры, явившиеся в данном случае крайним проявлением тонического принципа, освободившие стих от равенства слогов в силу самостоятельного закона расположения ударений (чего не было в простых ямбах и хореях), — привели к возможности откинуть рифму. Пример Сумарокова и здесь, как во многих других случаях, оказался заразительным. Однако поэты младшего поколения, потерявшие уже ощущение новизны тониче-

ского принципа, чуждые ритмико-метрическим исканиям своих учителей, привыкшие к легким и единообразным силлабо-тоническим схемам, продолжали работу Сумарокова лишь в области анакреонтической оды, т. е. стихотворений, написанных короткими ямбическими или хореическими стихами с женскими окончаниями и без рифм. С одной стороны, такие стихи связывались с представлением о греческом анакреонтовом размере и этим соприкасались с более сложными антикизирующими опытами Сумарокова и Тредиаковского; с другой же стороны, они с легкостью находили себе место в ряду привычных уже метрических схем, т. е. не воспринимались как диковинка, как эксперимент и не задерживали восприятие на затрудненном метрическом строе, что было нежелательно в эпоху «гладких» стихов. Основоположником работы над «анакреонтическим» стихом после Сумарокова был Херасков. Через семь лет после напечатания двух анакреонтических од Сумарокова появился сборник Хераскова «Новые Оды» (1762), заключающий в себе 28 стихотворений — все без рифм с женскими окончаниями; когда позднее Херасков перепечатал сборник (в VII томе своих «Творений»), он переименовал его в «Анакреонтические Оды». По-видимому, сборник Хераскова произвел впечатление на поэтов его группы. Уже в июле 1762 г. в «Полезном Увеселении» (стр. 268) была напечатана длиннейшая пиеса А. Нарышкина «Стихи анакреонтические», совершенно в духе «Новых Од»[17]. Затем, в 1763 г. в «Свободных Часах» появляются 4 метрически аналогичные пьесы Ржевского, связанные в то же время с опытами Сумарокова, и еще две анонимные «анакреонтические оды». В издававшемся в том же году «Невинном Упражнении» также находим 2 такие оды: одна из них принадлежит Богдановичу (на стр. 302), другую (на стр. 226) можно приписать ему же[18]. Несколько «Анакреонтических Од» напечатано в «Вечерах», журнале кружка Хераскова (1772—1773). «Анакреонтический» метр привился. В 1794 году вышел перевод «Стихотворений Анакреонта Тийского» Н. А. Львова стихами без рифм, но с чередованием женских и мужских окончаний. Еще в 1788 году появился целый сборник «анакреонтических од» Н. Струйского («Еротоиды»), составленный вполне в херасковской традиции. Много пьес того же жанра помещено и в единственном первом томе его сочинений (1790; тут же перепечатаны и «Еротоиды»). В 1789 году появились «Анакреонтические стихи к А* А* П*» (Петрову)

Карамзина (Соч., 1917, I, 22), а в 1791 и 1792 г. — «Филлиде» и «Мишеньке», написанные в той же традиции (Соч., 1917, I, 44 и 46). К 1791 г. относится «Анакреон в Собрании» Державина, также представляющий собою анакреонтическую оду.

«Анакреонтические стихи», появившиеся как подражание на русском языке греческому размеру, сделали возможными опыты в создании обыкновенных силлабо-тонических стихов без рифм, поскольку они сами осуществляли обычные схемы трехстопных ямбов и др. Вероятно, помогла этому и брошенная в обращение Тредиаковским мысль о том, что рифма есть лишь «игрушка», «посторонее украшение стихам». Еще через полвека эта мысль отозвалась в дидактической поэме старого Хераскова «Поэт» (1805), который, давая ряд советов собратьям по перу, пишет: «О рифмах не скажу поэту ничего / *Не украшение, игрушка то его*, / Обычаем они во стихотворство вкрались, / Но лучше, чтоб они не скудными казались» (стр. 12). Попытки писать ямбами без рифм начались рано; в 1759 г. в «Трудолюб. Пчеле» (стр. 633) была напечатана сумароковская пародия на Ломоносова под названием «Дифирамб» строфами 4-стопного ямба по 4 стиха с обхватным строением окончаний (2 мужских обрамляющие), но без рифм[19]. Первое же непародийное ямбическое стихотворение без рифм напечатал Херасков в следующем 1760 году в «Полезном Увеселении» (I, 189). Это — обширная эпистола, написанная каноничным для данного жанра шестистопным ямбом с попарно чередующимися женскими и мужскими окончаниями (с рифмами — ему соответствует александрийский стих).

Однако широкого распространения в это время безрифменные стихи, кроме «анакреонтических», не получили, и лишь к 70-м годам относятся новые опыты в этом направлении. К этому времени условия развития русского стиха изменились, и самые опыты эти получили новый смысл. Силлабо-тоническая система, замкнутая в 60-х годах в кругу немногочисленных метрических схем, начинала уже затвердевать, становилась косной. Выбрав из всего богатства метрических возможностей, предложенных поколением 40—50-х гг., лишь немногие формы, 60-е годы превратили тонический принцип из стимула к освобождению стиха от рутины силлабистов — в способ нового закрепощения его. Понадобилось спасать положение дальнейшим развитием применения этого принципа, так как необходимо было нарушить привычность, стертость

силлабо-тонических схем. Снова начались ритмико-метрические искания; вновь всплыл и неразрешенный вопрос о рифме. Однако «ямбы и хореи» успели уже слишком сильно слиться с представлением о поэтических жанрах. Потому новаторы не выходили пока из пределов привычных схем, и лишь значительно позднее был наново поднят вопрос о логаэдических строфах, гекзаметре и т. п.

Особое положение занимал в это время Сумароков. Уже с самого начала 70-х годов он возвращается к работе в области метрики. В своих переложениях Псалмов он многократно применяет разностопный (вольный) ямб без рифм[20], несколько раз — 4-стопный ямб без рифм[21], трехдольный метр с переменной анакрузой[22]; наконец, он дает (в 1774 г.) ряд образцов чисто тонического (лишенного размера) безрифменного стиха, приближающегося к ритмической прозе[23]. Однако блестящие опыты стареющего поэта, утерявшего уже руководящую роль в поэзии, не имели последствий и, можно предполагать, даже мало обращали на себя внимание[24]; по-видимому, Сумароков уже не мог уследить за быстрым ходом словесности, не мог ответить на вопросы опередившей его современности. Приблизительно в это же время своеобразную роль в истории данного вопроса пришлось сыграть человеку, лично в литературе не работавшему, но стоявшему к ней весьма близко, именно будущему светлейшему князю Г. А. Потемкину. Этот вельможа, будучи человеком образованным[26], принимал близко к сердцу судьбы русской поэзии и, по-видимому, был не прочь от того, чтобы способствовать ее процветанию. Так, он поощрял деятельность В. Петрова, несмотря на недовольство творчеством новоявленного поэта со стороны сумароковцев. Он же был сторонником поэзии без рифм, по-видимому, находя возможным сохранение прочих признаков обычного в то время стиха. Об основаниях, по которым Потемкин считал рифму подлежащей изгнанию, мы можем получить представление из любопытного стихотворного возражения ему по этому поводу, написанного Сумароковым. Конечно, интересуясь всякими метрическими опытами, приветствуя стихи без рифм, создавая сам образцы их, имевшие существенное значение для современной поэзии, Сумароков в то же время не считал возможным отрицать рифму принципиально и всегда. Он выступил на защиту ее в стихотворении «Двадцать две рифмы» (издано отдельным листком в 1774 г., в «П. С. С.», IX, 176). Помимо изложенных в нем доводов, самая рифмовка его (все

22 нечетных женских стиха рифмуют между собой) должна была доказывать, что для искусного поэта обязанность рифмовать не представляет затруднений, что рифма не мешает правильному ходу развития темы, как думал Потемкин. Сумароков пишет: «Потемкин! не гнусна хороша рифма взгляду / И слуху не гадка; / Хотя слагателю приносит и досаду, / Коль муза не гладка; / И Геликонскому противна ветрограду, / Когда свиньей визжит, / И трудно рифмовать писцу в науке младу, / Коль рифма прочь бежит. / Увидеть можно рифм великую громаду, / Но должно ль их тянуть? / А глупые писцы их ищут будто кладу, / В кривой тащат их путь, / Что к ним ни приведет, поставят рифмой с ряду; / Так рифма не годна; / А я на рифму в век не к стати не насяду, / Хоть рифма не бедна... / Я в век ни разума, ни мысли не украду, / Имея чистый ум; / Не брошу рифмою во стихотворство яду / И не испорчу дум. / Не дам, не положу я рифмой порчи складу, / Стихов не поврежу, / Оставлю портить я стихи от рифмы гаду; / Кто гады, — не скажу»... и т. д.

Сохранились указания на то, что Потемкин хотел видеть на русском языке стихи без рифм, в частности, в трагедии и в оде. Первое видно из письма к нему Сумарокова от 10 июля 1775 года, в котором, прося вельможу о заступничестве в тяжелом материальном положении, поэт писал: «Я вместо процентов и рекамбий воздам Вашему Сиятельству сочинением новой трагедии без рифм, как Вы мне приказывать изволили»[26]; «приказание» Потемкина относится к еще более раннему времени; без сомнения, о нем говорит Сумароков в примечании в одной из своих эпиграмм, изданной отдельным листком в 1774 г. (в «П. С. С.», IX, 166). «Обещал я по требованию некоторого знатного господина и искусного в российском языке и в словесных науках человека сочинити трагедию без рифм» и т. д. Желание Потемкина не было исполнено ни Сумароковым, ни кем-либо другим в XVIII веке (см. ниже о переводах Княжнина). Наоборот, мысль его об оде без рифм получила осуществление. Мысль эта видна именно из того, что, например, тот же Сумароков посвятил Потемкину безрифменную оду (издана отдельно в 1774 г. в «П. С. С.», II, 183). Друг Потемкина, покровительствуемый им В. Петров, начиная с 1776 года, написал несколько од, в каждой из которых перемежаются абзацы с рифмами и без них (соответственно смене частей, написанных разного объема ямбическими стихами[27]). Две из этих од посвящены

Потемкину (оды 1778 и 1782 г.). Одновременно с этими опытами безрифменных од аналогичную попытку делает Державин, тогда еще начинающий поэт. К 1774 г. относится его ода на смерть Бибикова. Затем, через 10 лет он пишет оду на приобретение Крыма (1784. Событие это связывается с деятельностью Потемкина, впрочем, в оде Державина прославляется Екатерина). В 1788 г. написана «Осень во время осады Очакова» попеременно строфами с рифмами и без них (метр — 4-стопн. ямб и строфа в 8 стихов во всей оде единообразны; стихотворение это написано для В. В. Голицыной, племянницы Потемкина. Осада Очакова велась под командой Потемкина; он прославляется в оде)[28].

С конца семидесятых годов начали выходить переводы Княжнина с французского языка, выполненные без рифм 6-стопн. ямбом (александрийским стихом). В 1777 г. появился полный перевод Вольтеровой «Генриады», в 1779 г. — переводы «Сида» и «Смерти Помпеевой» Корнеля, в 1788 — «Родогюны» Корнеля.

Таким образом, традиция стихов без рифм дожила до начала 90-х годов, до времени, когда новые силы и новые течения проникли в русскую поэзию. Между тем, еще с начала 70-х годов под влиянием зародившегося интереса к родному фольклору, и в частности к народному поэтическому творчеству, начинают появляться подражания народным песням. Сумароков в 1771 г. пишет свою песню на взятие Бендер[29] 4-стоп. хореем с дактилическими окончаниями без рифм. Его примеру следует М. Попов[30]. Эта поэтическая струя развивалась до 90-х годов, когда «народность» стала одним из лозунгов поэтической современности. Метрическое новаторство, усиленная работа ломки все еще крепких силлаботонических форм, застывших еще с 60-х годов и так и не расшатанных опытами 70-х гг., — пошло отчасти по пути, предуказанному этим лозунгом (например, у Львова). С другой стороны, новая волна западных воздействий дала возможность использовать для обновления русской метрики опыт немецких антикизирующих поэтов; с ним связано, напр., творчество Карамзина, давшего ряд пьес в разнообразных метрах без рифм (и м. б., Болотова). Из тех же уроков немцев выросла возможность обновления для нужд русской современности античных размеров у Радищева.

Наконец, оба течения, образовывавшие новое лицо русского стиха в 90-х годах, были объединены, переработаны и завершены творчеством Державина. В результате всей этой работы метриче-

ские проблемы предыдущих эпох были отменены, и на их место выдвинулись другие, частью разрешенные уже Державиным и его современниками, частью переданные XIX веку.

2

Опыт создания силлабо-тонических стихов без рифм привел между тем к осознанию новых трудностей при реализации теории Тредиаковского. Уже его ближайшим преемникам дело не могло не раскрыться в более сложном виде, чем это представлялось ему. Если крайнее понимание тонического принципа приводило, казалось, к возможности безболезненно отбросить рифму, отсутствие рифмы, наоборот, ставило вопрос о том, что выделяет один стих из среды соседних с ним, иначе говоря, снова ставило, хотя и с другой стороны, проблему стиха как такового. 30-м годам суждено было разрешить вопрос о том, что такое стих внутри себя; и Тредиаковскому могло казаться, что разрешение этой задачи дает ключ ко всем другим, поскольку ряд стихов есть лишь произвольно повторяемый ряд самостоятельных и никак не соотнесенных замкнутых метрических единиц. Однако при попытках отбросить рифму оказывалось необходимым поставить вопрос, что такое стих *вне себя*, т. е. вопрос об отношении между отрезками метризованной речи, делающем их стихами, выделенными в сознании как единицы. При попытках опереться на найденный внутристиховой ритм, в котором речевая стихия, управляемая принципом урегулированных ударных слогов, казалась организованной в мелких ритмических единицах, не мог не заявить о себе другой принцип — именно, принцип ритмического следования стихов как членов единого ряда. Ритм стихов, лишь внутри которого имел смысл канонизованный метр, заявлял о себе издавна силлабическими признаками, т. е. счетом слогов, отмечавшимся рифмой. Рифма четко делила течение речи на стиховые отрезки и в то же время, связывая их между собой, подчеркивала их соотнесенность в общем ритмическом рисунке. Новая силлабо-тоническая система не выдвинула сама по себе ничего, что могло бы заменить рифму и тем самым оправдать ее отсутствие. Приблизительный счет слогов, остававшийся в равностопных стихах (но уже не в вольных разностопных ямбах, не в подражаниях античном метрам, т. е. не имевший силы универсального признака), — был как будто оттеснен на задний план новым

метром. Каталектика (в хорее) или гиперкаталектика (в ямбе), отсутствовавшие в слишком многих случаях (например, в первых хореических 6-стопниках Тредиаковского все стихи полные), — не были постоянным признаком окончания стиха; к тому же можно предполагать, что они ощущались еще менее резко благодаря действовавшей привычке к неравным интервалам между ударениями в силлабическом стихе. Вследствие этого, силлабо-тонические стихи, отказываясь от привычного признака ритмической меры стиха — рифмы, могли терять облик стихов почти с той же легкостью, что и силлабические; правда, они приближались не к простой прозе, а к ритмической (даже метрической), но это не меняло дела. В конце своего творческого пути это осознал, хоть и не ясно и не делая необходимых выводов, даже сам Тредиаковский, вероятно, не без влияния деятельности более молодых поэтов (начала 60-х годов); по крайней мере, он заметил свойство сливаться в единый нерасчлененный поток ритмической речи в безрифменном гекзаметре; понятно, что именно этот размер, в котором значительная длина каждого стиха в особенности затрудняла процесс приравнивания стихов друг к другу восприятием, в котором к тому же отсутствует гиперкаталектическое окончание и последняя стопа стиха так же соединена с первой стопой последующего стиха, как с предшествующими ей, — оказался наиболее удобным для уразумения этого свойства. В предисловии к «Тилемахиде» объясняя, почему он решил перелагать Фенелона гекзаметром, Тредиаковский писал: «...с начала самого до конца достоит Течению слова героического (т. е. в героической эпопее. — *Г. Г.*) литься всеконечно непресекаемым нигде и ни от чего Потоком»... и ниже, после сравнения этого «потока» речи с широкой рекой (Волгой, Нилом, Евфратом): «комуж из Читателей, Сведующих в сем деле силу, не чувствительно, что Стихи, оканчивающиеся Рифмами, отнюдь неспособны к произведению такого, как теперь описано, течения в Слове. Рифмические стихи, состоящие впрочем и Стопами двусложными, отнюдь не могут продолжать непрерывного такого шествия, какого требует Героическая Пиима, кольмиж паче стихи, не имеющие стоп, кроме рифмы, как то Италианские, Аглинские, Ишпанские, Французские и Польские. Ибо каждый стих сего состава, не терпя переносов (enjambement. — *Г. Г.*) из предыдущего стиха в следующий, на конце своем вдруг переламывается и чрез то останавливается вдруг же. Такие стихи суть не река, теку-

щая с верьху в низ непрестанно и беспреломно к удаленному своему Пределу, они Студенец (т. е. фонтан. — *Г. Г.*) некий, бьющий снизу в верьх, и дошедший до своея близкия высоты, пресекается и обращается стремглав вниз паки; так что всякий Стих свой Порог собственный имеет и шумит на оном»[31] и т. д. Следовательно, в поисках стиха, приемлющего переносы (enjambement), нерасчлененного в ритме стиховых строк, переходящего в ритмическую прозу, Тредиаковский остановился на безрифменном силлабо-тоническом стихе, в наиболее удобной для данного задания форме («дактило-хореического» гекзаметра).

Следует сделать оговорку: то, что опыты в области дальнейшего распространения и углубления тонического принципа после первой его победы (создания метров) прежде всего выразились в разработке русских аналогов античных метрических схем, показательно: лишь в античной логаэдической строфе возможно было сравнительно безболезненно отбросить рифму («сафические» строфы Сумарокова); здесь тонический принцип не только создавал ритмизацию речи по ударению, но и определял отчетливо границы каждого стиха; поскольку стих не складывался из схематически мыслимых равномерных стоп, произвольно реализованных (пиррихизованных), но имел неравномерное внутреннее тоническое строение, не всегда совпадавшее с строением соседнего стиха и никогда не совпадавшее с строением всех других стихов строфы, — он не сливался с другими стихами. К тому же в стихе, имевшем определенное, заранее известное строение, можно было различить начало и конец, т. е. он был замкнут и мог сам по себе служить единицей ритмического ряда. То же и в отношении целой строфы, имевшей в силу своего внутреннего строения ясные границы и бывшей отчетливым членом еще более широкого по объему единиц ритмического ряда, в котором все члены — единицы обладали равным строением и объемом (в противоположность стихам в строфе).

Если вопрос о стиховой сущности стихотворной строки в ее экстенсивном отношении для логаэдической строфы решался как бы механически, то этот же вопрос для безрифменного стиха, основанного на схеме, составленной из одинаковых стоп (или из произвольно-переменных двух родов стоп), уже в сознании поэтов той эпохи оказывался сопряженным с трудностями, решение которых должно было поставить существенные проблемы. В самом

деле, сомнения, связанные с этим вопросом, не могли не возникнуть, когда появился интерес к созданию безрифменных ямбических стихов. Примечательны в этом смысле слова Сумарокова, из которых видно, что он в полной мере оценивал значение конца стиха, как опоры ритмического движения стихотворения. По поводу «приказания» ему Потемкиным сочинить трагедию без рифм Сумароков пишет (в цитированном уже примечании к «Эпиграмме» 1774 г.): «Сей род писания (без рифмы. — *Г. Г.*) у нас с лутчим успехом, нежели у французов быть может: но кто не проникая, поверит тому, *что сочиняти стихи без рифмы еще трудняе, нежели с рифмами*. Рифмы, когда они хороши и непринуждены, суть подпора бедным рифмачам, хотя рифмы и лишняго труда стоят; а хорошим стихотворцам, если они при том и хорошие стопослагатели, рифмы труда мало приносят. *Положенное вместо рифмы слово должно не рифмуя толико же сильно быти, сколько рифма; а это требует весьма искусного писателя*. Жалко, что сей склад предваряется неискуснейшим писателем (т. е. Тредиаковским. — *Г. Г.*), ибо сия новость омерзение принесет»... Разногласия на тему о том, как труднее, и в связи с этим, как лучше писать стихи — с рифмами или без них, продолжали, по-видимому, существовать и значительно позже; об этом следует, кажется, заключать на основании примечания, сделанного уже в 1800 году Херасковым ко II песне своей поэмы «Царь», стр. 66 (песнь эта, в противоположность всем другим, написана без рифм). Здесь старый поэт стоит на точке зрения, противоположной сумароковской; он пишет: «Для тех, которые любят стихи (так названные) без рифм, сочинил я вторую Песнь по их вкусу; — лучше ли писать такого рода стихи, чем с рифмами, спорить не стану, не любя никаких споров. Признаюсь, что мне легче было других песней написать вторую Песнь; но многие для того только предпочитают истуканное художество живописному, что удобнее написать картину, чем сделать статую; преодоленная трудность больше уважения приобретает. Мне кажется, стихи с рифмами, по их затруднению, предпочтительнее стихов без рифм. Притом мы привыкли к рифмам, а сладость стихотворная и в тех, и в других одинаково разливаться может». Начиная с середины века особый род стихотворства, поддерживаемый и развиваемый усилиями ряда поэтов, практически разрабатывал проблему ритма безрифменных стихов; в пределах его выросла система, способная заме-

нить средствами, стоявшими вне обычного представления о метрических признаках, рифму в ее метрической функции. Этот род стихотворства назывался, обыкновенно, анакреонтическим, по связи отчасти с греческим сборником анакреонтических од, считавшихся до XVIII века принадлежащими Анакреонту Теосскому, отчасти же по связи с некоторыми немецкими подражаниями стихам этого сборника[32].

«Анакреонтическая поэзия» получила значительное распространение в XVIII столетии во всей Европе. Огромное количество изданий Анакреонта и переводов его (выходивших еще до XVIII в. и продолжавших выходить) хорошо познакомили с ним европейского читателя. От переводов повсюду переходили к подражанию, к стилизации, к созданию своей «анакреонтики». Однако в каждой литературе анакреонтизм мог отливаться в особые формы, соответствующие местным условиям и тому, какую сторону «Анакреонта» восприняли поэты данного языка. И Россия не осталась чуждой общему анакреонтическому увлечению: еще Кантемир перевел на русский язык Анакреонта, снабдив перевод учеными примечаниями[33]. Интерес к Анакреонту и анакреонтической поэзии поддерживался и развивался в русской литературе, конечно, преимущественно благодаря западным (немецким и французским) штудиям русских поэтов. Так, например, нет сомнения в том, что чтение немецких анакреонтиков помогло Сумарокову, Хераскову и их последователям образовать русскую анакреонтическую оду, впрочем, весьма своеобразную.

В Германии анакреонтическая поэзия получила особое развитие. Началось с того, что в эпоху общей тяги к античной поэзии и к обновлению немецкого стиха на основании приближения к ней стали переводить и Анакреонта — без рифм (Готшед — несколько од, Гёц и Уц — весь сборник); затем начали подражать Анакреонту, создавать «анакреонтический» стиль. Наивная простота, легкий слог, наконец, определенный круг тем — все это пытались перенести в свои стихи. В 1744 году вышел первый сборник анакреонтических стихотворений Глейма (J. W. L. Gleim, 1719—1803) — «Versuch in scherzhaften Liedern»; в 1745 за ним последовал второй томик (под тем же названием). Сборники имели большой успех. С одной стороны, они давали яркие образцы легкой, интимной поэзии, вводившейся уже Гагедорном (Hagedorn), с другой же — они вполне удовлетворяли увлечению древностью,

и в частности Анакреонтом, как в отношении тем и слога, так и в отношении метра. «Песни» Глейма были написаны короткими безрифменными стихами; в них был перенесен ряд стилистических украшений, подмеченных у Анакреонта. Глейм оказался вождем анакреонтического движения; между тем, начиная с 40-х годов анакреонтика наводняет немецкую поэзию. Анакреонтическое движение было — по выражению Кестнера — заразительно, как чума[34]. Целая плеяда поэтов посвятила ему свои силы. Развитию его способствовало также воздействие французской легкой поэзии начала века. Волна французского аиакреонтизма, вливавшаяся в русло немецкого движения, изменяла его облик. Стилистика анакреонтики (и вместе с тем метрика) теряла свое специфическое значение; еще более выступал признак тематический. В это время виднейшим представителем аиакреонтизма был Якоби (I. G. Iacobi, 1740—1814). Характерно, что в вышедшей в 1766 году книжке переложений од Анакреонта Глейма («Lieder nach dem Anakreon») анакреонтическим одам придана рифма[35]. Поток немецкой анакреонтики начал иссякать лишь в 70-х годах, докатившись, впрочем, в творчестве эпигонов до самого конца века. Кроме названных уже корифеев, в анакреонтической поэзии работали, например, Naumann, Canitz, Consbruch, Löwen, Götz, Uz, Lessing, Weisse, Gerstenberg, Michaelis, Cronegk, Krüger, Charlotte Unzer, Palthen, Patzke; наконец, к ним же можно отнести и молодого Гёте[36]. Конечно, среди многочисленных «анакреонтических стихотворений» разных авторов наблюдается большое разнообразие. Так, лишь некоторая часть их написана без рифм короткими строчками с женскими окончаниями. Наоборот, большинство имеет рифмы и строфы обыкновенно коротких метров в 4 стиха (как у французов). Обычно для анакреонтиков стремление к легкой непринужденности речи, соединенной с остроумием, pointe. Но наиболее характерны для всей этой поэзии тематические ее особенности: особый круг «образов», типическое тематическое строение, связанный с этим особый словарь. Подобно французским собратьям, немецкие поэты восприняли Анакреонта прежде всего как поэта вина, любви, пиров, наслаждения. Так, Houdard de la Motte, написавший целый сборник «анакреонтических од» и поставивший себе целью «y donner une idée de son esprit, de ses moeurs et même de son style»[37], поет лишь о весельи, о жизни как игре, о легкомысленной любви и т. д. — и этими же темами он характери-

зует поэзию самого Анакреонта в статье «О поэзии вообще и об оде в частности».

Наслаждение жизнью, вино и любовь воспевают и наиболее заметные представители французской «poésie fugitive» — Chaulieu, La Fare, Chapelle, Bachaumont, а с ними и многие другие. Мы видим то же и у немецких анакреонтиков. И у них типические словесные лейтмотивы — Freude (франц. Joie), Wollust (Volupté) и т. д.[38] Они называли свои стихи Tändeleien, что соответствует французскому frivolités[39]. Они полагали, что самый жанр анакреонтической оды необходимо требует тем вина, любви и т. д. Для них анакреонтические оды — это «Scherzhafte Lieder» «Scherzgedichte», они пишутся, чтобы развеселить читателя[40].

Тематический признак в силу своей распространенности прежде всего определяет границы немецкой анакреонтики. В пределах данной тематики — стилистическая проблема была главенствующей для всего времени существования анакреонтизма. Вопросы метрики даже в эпоху Глейма не имели первостепенного значения; к тому же, они разрабатывались и за пределами анакреонтики, так что безрифменные стихи Глейма были лишь одним из моментов метрической эволюции, не принадлежавших к важным пунктам ее. Наоборот, русские поэты, столкнувшиеся на пути создания безрифменных стихов с немецким анакреонтизмом, должны были прежде всего и больше всего воспринять именно метрические особенности тех анакреонтиков, которые могли им что-нибудь дать в данном направлении. Русской поэзии XVIII в. не было совершенно чуждо западное увлечение легкой поэзией, «poésie fugitive». Французские мастера ее (а м. б., и немецкие) не могли не заражать своим примером. Однако эта легкая, по преимуществу любовная поэзия, не сливаясь в России с поэзией собственно анакреонтической, приютилась в песнях, идиллиях, отчасти эклогах, мадригалах и т. п., то есть в тех жанрах, в которых могли быть некоторые сближения с французами. У немцев же близкими оказалась антикизация, анакреонтический метр Глейма и его соратников и связанные с ним стилистические приемы, которые, однако, были использованы по-своему, преимущественно в целях разрешения все той же метрической проблемы. Сам Анакреонт входил в русскую поэзию прежде всего благодаря особенностям метрико-стилистического порядка; «анакреонтическое» вообще мыслилось прежде всего в этом именно плане. В этом смысле возникла выделенная из среды

других поэтических формаций специфическая система анакреонтической оды. Поскольку анакреонтическая ода образовала отчетливо отграниченный жанр в русской поэзии XVIII века и поскольку признаком этого жанра была метрическая характеристика его, она являет весьма замечательный пример жанрового мышления эпохи. В самом деле, если понятия жанров в целом ряде случаев грозят при ближайшем рассмотрении оказаться фикцией, не дающей даже удобств вспомогательной гипотезы, то, наоборот, в XVIII веке классификация жанров, являясь одной из основ поэтического сознания, реально присутствовала, как фон бытия каждой отдельной художественной единицы. При этом, конечно, самые разнообразные признаки могли оказаться в роли differentiae specificae; в анакреонтической оде в этой роли выступил признак метрический. Тематического единства русские «анакреонтические» оды не имеют; помимо обычных «анакреонтических» в немецком смысле тем, они приемлют темы совершенно иного порядка, не свойственные ни самому Анакреонту, ни его западным подражателям. Так, в стихотворениях, содержащихся в сборнике «Новых од», или, по 2-му изданию, «Анакреонтических од» Хераскова, — нет ни намека о вине и весьма мало речи о любви. Большинство их занято чисто дидактическим изложением начал моральной философии рационально-стоического типа, вообще свойственной Хераскову. Значительная часть од даже расположена в порядке логически раскрывающейся мысли, как главы единого рассуждения или трактата; так, в начале, после вступления, в котором говорится о самом жанре стихотворений сборника (ода I «К своей лире»), идёт изложение мировоззрения в следующем порядке: рассказывается о создании человека, о величии и силе его разума (ода II); затем поэт говорит о наступившем вскоре падении человечества и о злоупотреблениях разумом (ода III), затем о воспитании, предохраняющем от этих злоупотреблений (ода IV), и о суетных желаниях, вовлекающих в них (ода V). После этих крупных по размеру пьес идут оды, посвященные областям истинного благополучия: счастливому, верному браку, семейной жизни (VI), философическому спокойствию, преодолению суетных желаний (VII), добродетели (VIII), дружбе и сельской тихой жизни (IX), стихотворству (X). Не менее серьезный дидактический характер носят длиннейшие «Стихи Анакреонтические» А. Нарышкина («Пол. Увес.», 1762, 266 стр.); в них говорится о благодетельном влиянии

на человека философии, о том, что самонужнейшая отрасль ее — мораль, проповедуется познание самого себя — и самосовершенствование, способное привести к миру и счастью на земле и т. п.; на протяжении шести страниц нет ничего, кроме изложения отвлеченных нравственных идей; и, тем не менее, это считалось «анакреонтическими стихами», как и оды Хераскова, конечно только потому, что существенный признак — метрическая форма и связанные с нею стилевые особенности были налицо. Не менее показательны в тематическом отношении и некоторые пьесы Н. Струйского, также написанные «анакреонтическим стихом», — именно, стихотворение «К Музам», в котором поэт просит муз научить его достойно воспеть Екатерину II, воспеть в духе Ломоносова, или «Стихи на себя», в которых описывается власть смерти над слабым человеком, или небольшая пьеса «На объявление от Шведа войны с Россиею», в которой прославляется воинская мощь императрицы, или, наконец, настоящая торжественная ода в похвалу императрицы: «От лица верных сынов отечества» (Сочинения, I, 1790, стр. 138, 147, 140, 141). Понятие «анакреонтического» могло, по-видимому, пониматься как термин, более относящийся к метрике, чем к теории жанров. Так, например, в статье С. Г. Домашнева «О стихотворстве», в абзаце, посвященном Хераскову, сказано об его «Новых Одах», тогда еще не вышедших из печати: «Последнее его произведение есть *Оды*, писанные *Анакреонтовым стихосложением*» («П. У.», 1762, стр. 238, курс. Домашнева). Так же говорит Новиков о послании Сумарокова к Херасковой: «...Приписал ей оду, Анакреонтическим стихосложением писанную»...[41] Характерен также, например, подзаголовок к пьесе Богдановича «Разлука» — «Анакреонтовыми стихами» («Нев. Упр.», 1763, стр. 302) и ряд заголовков «стихи анакреонтические»[42]. Таким образом, центральной проблемой, характеризовавшей жанр русской анакреонтической оды», поскольку мы рассматриваем этот жанр с точки зрения его differentiae specificae, оказывается, в противоположность строению жанра на западе, проблема метрическая по существу, вернее проблема стиха как такового, стиха, лишенного рифм, стиха, как он образовывался, и внеметрическими признаками, подчиненными решению все той же метрической проблемы.

3

Существенным заданием «анакреонтического стихосложения» было установление принципов ритма строк-стихов, установление определенных типов соотношения стихов между собою как равноценных единиц одного ряда. Признаки, основанные на правиле расположения в стихах ударений, не были достаточны для отчетливого выделения каждого стиха восприятием; в самом деле, и в «анакреонтических стихах» не всегда был налицо «лишний слог» в конце стиха; если таковой имелся в ямбических метрах при постоянном женском окончании, то в хореических, наоборот, он отсутствовал. К тому же, как уже было упомянуто выше, можно предполагать, что даже в ямбических метрах этот лишний слог значительно менее выделялся на слух, привыкший еще к силлабическому количественному неравенству промежутков между ударениями, чем это могло быть позднее, в эпохи уже отошедшие от свободного ритма ударений. Может быть также, метрическая монотония, образовавшаяся вследствие отсутствия в анакреонтических стихах строф и неизменной исключительности женского окончания, как бы затушевывала действенность все время повторявшейся ямбической гиперкаталектики для разграничения ритмических единиц-стихов. Во всяком случае, «анакреонтическая поэзия» не смогла удовлетвориться спорадической гиперкаталектикой как опорой ощущаемости предела стиха; ей пришлось обратиться к признакам другого порядка. Между тем, стих отвлеченно измерялся, согласно оставленному в данном случае в силе силлабическому принципу, определенным количеством слогов. Сам по себе счет слогов не мог разделить стиховую речь, в живом восприятии ее, на стихи. Поэтому элементы выработанной анакреонтиками системы клонились к тому, чтобы сделать реальным ощущение меры стиха, как бы поддержать силлабический признак, определив специальными средствами его объем вовне, т. е. относительно других стихов, и внутри его. Стихи могли сопоставляться между собой в процессе некоего сравнивания, что при означении элемента различения, при прочих данных условиях влекло за собой требуемое сознание ритмического тожества, или (что то же самое) ритмической соотнесенности; тот или иной стих мог быть искусственно выделен как мерило, применение которого к ближайшим последующим стихам, отожествляемым с этим мерилом в ритмической соотнесенности,

облегчало установление этой соотнесенности. Поскольку же метрические признаки не давали возможности организовать в таком смысле отношение речевых рядов, подлежащих осознанию как стихи, — приходилось прибегнуть к помощи стилевых приемов в узком смысле.

Система анакреонтической стилистики, намеченная еще Сумароковым в его немногочисленных опытах в данном жанре, была разработана Херасковым и затем окончательно отстоялась в произведениях поэтов его группы; в анакреонтических стихах Н. Струйского, имеющих эпигонский характер, система получила свое крайнее проявление. Стилистическая разработка проблемы стиха без рифм выразилась в четком синтаксическом делении фразы, соответствующем делению на стихи. Стих последовательно стремится совпасть с синтаксической единицей. Если такова общая тенденция стихотворного синтаксиса XVIII века, то именно в анакреонтической оде — она сказывается особенно сильно. Нет нужды приводить примеры, подтверждающие это — ими могут служить цитаты, приводимые ниже.

Более специфическое значение имеют разного рода синтаксические и в то же время тематические параллелизмы, усиленно вводимые в анакреонтические стихи. Здесь уже осуществляется сопоставление стихов, приравниваемых в отношении внеметрического признака, что влечет за собою и метрическое приравнение, т. е. разграничение. В параллелизме мерою стиха как ритмической единицы является повторяющаяся формула-схема, более или менее сходно осуществленная в членах параллели. Эта функция остается в силе во всех видах параллелизма: и когда сходные в синтаксическом и смысловом отношении стихи стоят рядом, следуя друг за другом как развитые синонимические сочетания, дважды и более повторяющие то же самое разными словами; и когда члены параллели отделены друг от друга другими стихами, связанными с ними в фразе, и образуют опорные пункты периодического построения, объединяющие в едином синтаксическом рисунке ряды стихов, ритмизованных и разделенных их наличием и соотнесенностью. Дело не меняется от того, будут ли члены параллелизма соподчинены в едином фразовом движении или же они будут в большей или меньшей мере независимы в грамматическом смысле. Член параллелизма есть стих уже по своей стилистическом структуре, и, благодаря этому, он способствует закреплению в сознании харак-

тера стиха за отрезком метрической речи, заключающим определенное число слогов при определенном тоническом строе.

Уже у Сумарокова имеем: «Пляскою своей, любезна, / Разжигай мое ты сердце / Пением своим приятным / Умножай мою горячность», где в параллель включено 2 двустишия, и ниже: «Все любовь мою питает / И мое веселье множит». В другой оде: «К чему тебе уборы. / Прекрасняй быть не можешь / Хотя не украшайся / Дурняй ты быть не можешь».

В послании к Херасковой: «Подражать Анакреонту /.../ И писать его словами / И его писати складом, / И его писати духом /.../ О прекрасные Богини / Три прелестные девицы»... и ниже: «Когда воспеть Героев, / Когда гласить победы, / Другому оставляешь, / Поди в луга зелены, / Поди к потокам водным, / Гуляй в приятных рощах, / И слушай песни птичек /.../ Любезного имея / И верного супруга, / Которому вручила / Свое ты нежно сердце, / Свою цветущу младость, / С тобой игры и смехи, / С тобой веселье, радость...» /

Особое развитие и смысл приобрели параллелизмы в нескольких псалмах, переложенных Сумароковым в метрико-стилистическом отношении аналогично собственно анакреонтическим одам. Здесь параллелизмы поддержаны самым текстом псалмов, в подлиннике построенном на параллелизмах. Сумароков должен был усвоить это, имея под руками, как он сам говорит, «новый и очень ко подлиннику близкий перевод на немецком языке»[43]. Например, псалом 66 Сумароков перевел так (начало 70-х годов): «Ущедри мя, великий Боже, / Благослови мои ты лета, / Лице твое да возсияет, / Пути мои да просветятся. / Тебя народы, Боже, хвалят, / Тобой народы веселятся. / Ты судишь истиной одною, / Владеешь милостиво нами; / Тя праведники, Боже, любят, / Злодеи, Боже, тя боятся; / Те зрят тя помощью своею, / Сии престрашным судиею» («Нек. Дух. Соч.», стр. 240).

То же в Анакреонтических одах Хераскова:

«Своею простотою / Ее утешишь боле, / Чем громкими струнами, / И пышными словами; / Твои простые чувства, / Безхитростное пенье, / Ее подобно сердцу, / Ее подобно духу» (ода I). «Кто скорыми ногами, / Кто острыми рогами, / Кто мягкою волною / Природой награжденны» (ода II). «Воды кипящей горы / Корабль бросати стали, / То в ад его свергали, / То к небу отметали. / Я слышал вопль пловущих, / Я видел их погибель» (ода IV). «Нет таких пустыней диких, / Нет таких лесов дремучих, / Нет жилищей, нет пещеры, / Нет щитов, ни обороны, / Нет убежища на свете, / Где бы стрел его укрыться. / Крепки стены разрушает, / Тяжки узы разрешает / Сын Цитерския Богини» (ода XI). «Кто геройскими делами, / Кто глубокою наукой, / Кто храня законы чести, / Кто безсмертными стихами / Жизнь безсмертной учинили» (ода XIV)

и т. д. Или при необычном чередовании женских и мужских окончаний: «Источники к морям стремятся, / Огонь восходит к небесам, / Младой орел парит на воздух, / Бежит овечка на луга, / Озер прохладных лебедь ищет, / Зверь дикой кроется в леса, / Пастух идет в поля за стадом / А земледелец за сохой, / Купец товары собирает, / Стремится ратник на войну, / Судья твердит свои законы, / Богач над золотом сидит»... (ода XIX) и т. п.

То же у анонима 1763 г.:

«Когда меня ты видеть / В веселом хочешь духе, / Так дай вина мне рюмку, / Мне дай прекрасну девку / Тогда я на свирелях, / Тогда на сладкой лире / Приятно заиграю («Св. Ч.», 422).

См. также, например, в «Модн. Ежемес. Сочинении» 1779 г. (стр. 43) «Перевод с немецкого анакреонтических стихов», Ода IV.

То же у Струйского:

«А мне твое лобзанье / Пресладостняй нектара, / Иблейска слаще меда /.../ Тогда б и все пииты / Тогда б и сами музы / Лишившись стройной лиры / Лишившись бы свирели / С безсмертными певцами / Престалиб помышляти / О жертвах им даемых, / О лаврах бы зеленых» / («Зефир», Соч., 1790, 35 стр.).

«Научите, как воспеть мне / Матерь Россов и отраду, / Воскресительницу правды, / Сокрушительницу злобы» / («К Музам», 138).

Или при метрической особенности: друг за другом следуют ямбические и хореические строки:

«Пляскою своей любезна[44] / Подобна Мнемозины дщери, / Талией своей ты стройной / Юноне лишь одной подобна, / Шествием ты ног размерных / Дианин путь преобразуешь, / Взором ты своим прелестным / Кифере ты не уступаешь, / Действием ума прекрасна / Минервин огнь в главе являешь» («Стихи сии к тебе», 82).

«И вечно бы лишиться / Ее приятств дражайших, / Ее красот бесценных»... («Еротоиды», VI, 241). «...Когда себя ты любишь / Коль мя не ненавидишь»... («Ерот.», II, 234) «Имея чистый разум / И здраво рассужденье»... («Ерот.», III, 234).

Приведу здесь хоть несколько примеров параллелизмов более широкого захвата, чем приведенные выше (обыкновенно они, вместе с тем, более приблизительны); у Хераскова:

«Коль чувствуешь ты сладость / В своем уединеньи; / Простое обращенье / С своими поселяны / Когда тебе приятно; / Прохладная пещера / И тень прохладных рощей / Тебе когда утешны; / Коль сердца не терзаешь»... и т. д. (ода IX).

«Иные строят лиру / Прославиться на свете, / И сладкою игрою / Достичь венца Парнасска; / Другому стихотворство / К прогнанью скуки служит; / Иной стихи слагает / Пороками ругаться / А я стихи сла-

гаю / И часто лиру строю / Чтоб мог моей игрою / Понравиться любезной» (ода XVIII).

Число примеров можно было бы умножить по желанию. Полагаю, что комментировать приведенные разнообразные случаи применения единого принципа бесцельно. Очевидно, что сущность всех этих случаев заключается в повторе схемы, отвлеченно присущей в обоих членах параллели (или во всех ее членах), будь то схема синтаксическая или смысловая. Этот общий принцип повтора, приводящий к осознанию многократного повтора единиц иного ряда — стихов, — связывается, вместе с тем, с рядом повторов более дробных типов, служащих той же цели.

Сюда нужно отнести, во-первых, прием, отчетливо ощущаемый как своего рода параллелизм, но, как кажется, не сразу привлекающий внимание, — именно, повтор в определенных пунктах стиховой единицы признака определенной грамматической категории. Отчасти это является естественным следствием синтаксического параллелизма, но не всегда. Последовательное возвращение, напр., признака имени существительного в конце стиха служит опорой некоторой параллельности этих стихов, именно в отношении данного признака. Настойчиво повторяющаяся через определенные промежутки грамматическая схема (напр., имя существительное) отмечает тем самым движение ритмических периодов, т. е. отмечает границы стихов в метрической речи. В некоторых приведенных выше приемах параллелизма можно видеть применение такого грамматического повтора. (Любопытны, между прочим: ода Струйского «Стихи сии к тебе», где связанные параллелизмом стихи начинаются существительным в творит. пад., а кончаются прилагательным, и ода XIX Хераскова, где в первых 8 стихах имеем как бы 2 строфы, в коих в первом стихе в конце стоит глагол, в остальных же трех — существительное.) Вот примеры приема вне общего параллелизма (из Хераскова):

«Готовься ныне, *лира*, / В простом своем *уборе* / Предстать перед *очами* / Разумной *Россиянки*»... (ода I).

«О Вы, прекрасны *Музы*, / Парнасския *Богини*. / О души *стихотворцев*, / Их мыслей *восхищенье*»... (ода XX).

«Тебя колеблют сильны *ветры*, / А их колеблют вечно *страсти*. / Когда свирепым ты *Бореем* / Приводишься в свое *движенье*; / Сует и жизни *человеков* / Являешь мне *изображенье*» (ода XXV)... «Одних

очей *забава*; / А истинного *счастья* / Найти не можно *в злате* / Тому причина *злато*, / Что многи *человеки*»... / (ода XXV).

«Какую видим *разность*, / Меж городом и *полем*, / Такая точно *разность* / И в разуме и *в духе* / Меж пышным *гражданином* / И кротким *селянином*» (ода XXVI).

Или строфы:

«Музы, музы *возыграйте* / На своих гремящих *лирах*, / И торжественно *воспойте* / Добродетели *уставы*»... (ода XXII).

«Смотрите все, *смотрите*: / Она с горы *высокой* / В долины к нам *нисходит*; / Что есть у нас *прелестней*» (ода XXVI).

«Теперь вы *разыгрались* / Приятные *пастушки*. / Воспойте вы *воспойте* / Красу моей *Климены*» (ода XXV).

«Хотя морские *волны* / В брегах реветь *престали* / Свирепые *Бореи* / Свирепство *укротили*, / Хоть солнце *съединило* / Течение *с весами* / И к осени *катится* / Спокойными *часами*, / Вся, кажется, *Природа* / Свирепость *укротила* / Всеобщие злодеи / В свирепстве непременны» — (ода XXI. Последний стих и по смыслу и по грамматической форме последнего слова выпадает из рисунка).

Иным видом частного повтора, также ведущего к большей ощущаемости соотнесенности стихов как равноценных единиц, является звуковой повтор. Появляясь чаще всего вследствие морфологической параллельности заключительных слов в стихах, он создает спорадические рифменные сочетания, или, как правильнее было бы назвать их в данном случае, фигуры «омиотелевт». Не вырастая в систему, отделенные друг от друга значительными рядами стихов, лишенных звуковых повторов, омиотелевты на фоне грамматических повторов приобретают характер отчасти как бы непроизвольно появившегося совпадения звучания, отчасти же подчеркивают эти грамматические повторы. Омиотелевты связывают иногда рядом стоящие стихи, иногда же стихи, разделенные одним или даже двумя стихами, лишенными звукового повтора в окончании. Следует заметить, что не только большие части анакреонтических од лишены звуковых повторов, но часто и целые пьесы; более других анакреонтиков омиотелевты любил Херасков; но и у него они никогда не присутствуют в хоть сколько-нибудь значительной части стихов оды. Примеров звуковых повторов можно не приводить, так как они встречаются как в вышеприведенных, так и в нижеследующих цитатах, из коих можно усмотреть типы их применения.

Третьим и самым важным видом повтора является повтор целого слова или группы слов. В значительном большинстве приведенных примеров параллельного построения словесные повторы составляют ядро синтаксических. Параллелизм опирается на такой повтор. Смысловое приближение ведет от синонима к повторению. Но помимо того, что словесные повторы являются укреплением и сигналом параллелизма, помимо также особых стилистических функций, присущих им вне метрико-стилистической проблемы, — они являются самостоятельным и могущественным средством для разрешений последней. Как и повторы других типов, повторения слов служат как бы знаком сравнения между двумя (или более) строками-стихами. Они являются легко усваиваемым сходным признаком в отдельных стихах и потому дают возможность разграничить их; они совпадают в отдельных стихах (или почти совпадают в случаях морфологического различия) и поэтому связывают их в ритмической соотносительности. Повторяющееся слово становится опорой всего стиха, поскольку именно оно явственно делает его стихом, выделяя его и вводя в ряд других стихов, несет некое ритмическое ударение; оно напоминает в своем функционировании роль ударного слога в тоническом стихе; оно собирает вокруг себя безразличные в ритмическом отношении элементы, в данном случае неповторяющиеся слова. При четком синтаксическом делении стихов в анакреонтической оде и при ряде повторений стих воспринимается как некое синтаксическое целое, объединенное повторяющимся словом, т. е. словом, откликающимся в других аналогично сконструированных стихах. Ритм повторенных слов содействует укреплению ритма стихов. В соответствии с различными видами приема повторения слов создаются разнообразные ритмические фигуры. При включении словесного повтора в параллелизм наиболее частым случаем является, конечно, помещение повторяющегося слова оба раза (или более) в одинаковом месте стиха и точное повторение его с неизменной формой; в отношении самого места в стихе в параллелизмах чаще всего встречаются единоначатия (анафоры). Но и помимо параллелизмов повторения слов употребляются постоянно; здесь мы имеем все виды повторов. Одинаковые слова могут начинать стихи, могут, наоборот, стоять в конце их, создавая особый словесный омиотелевт; могут они образовывать «стык»[45], реализующий в пределах ритма стихов ритмический ход с двумя ударными посредине, разделенными самым

своим столкновением; они могут складываться в «кольцо»[45], также создающее особый ритмический узор. Наконец, они могут быть расположены и в иных комбинациях, с помещением повторяющегося слова внутри стиха. Часты случаи, когда в игру повторов вплетены два или более повторяющихся слов; они могут повторяться вместе, связанные как фразовый осколок. Более примечательны другие случаи, когда переплетены ряды повторов слов, самостоятельно вяжущихся каждое по отдельности. Тогда получается сложный узор, в котором отдельный стих бывает примкнут двумя повторами к двум разным стихам, в котором создается вязь перемежающихся сцеплений, сложная игра откликов на протяжении многих стихов. Если прибавить к этому синтаксические и смысловые параллелизмы, морфологические и звуковые омиотелевты, то станет понятным хрупкий механизм этих подчас мудреных словесных фуг, в которых разнообразные ритмико-стиховые пассажи переплетены друг с другом, не заслоняя и не подчиняя себе друг друга. Специфическое «анакреонтическое» использование словесных повторов намечено уже у Сумарокова:

«...Ты руками подпирайся. / Руки я твои прекрасны / Цаловал неоднократно; / Мной безчисленно цалован / Всякой рук твоих и палец» (1755). «...Что дерзну стихи слагая, / Подражать Анакреонту, / Сладкому Анакреонту» (1762); «Люблю тебя, Филлида, / Люблю тебя, как душу /.../ Все мышлю о Филлиде; / С сей мыслью засыпаю, / С сей мыслью пробуждаюсь; / Засну, перед очами / Любезная Филлида; / Во сне Филлиду видя, / Целую, обнимаю, / Проснуся, и лишаюсь / Филлиды и утехи». («П.С.С.», II, 222). «И гласит любовный пламень / И прекрасную Филлиду, / Да и то не однолично. / От любезныя Филлиды / Лира мне моя вещает; / Вдруг она вещает нежно: / В век тебя любити буду; / Вдруг ответствует сурово: / В век тебя любить не буду. / Так не буду Лире верить; / Ежели уста Филлиды / Лиры сей струнам *подобны*, / Так не буду верить боле / Я *подобно* и Филлиде» (II, 223)» ... «О стихах бы я не думал, / О богатстве бы я думал /.../ Но стихи дая народу, / Людям делаю забаву, / А богатство собирая, / Им не делаю забавы» (II, 224). «Спасти Ерота хочет, / Ерота согревает / И говорит Ероту» (II, 226).

У Хераскова: «Одержанну победу, / Победу над соседом» (ода III). «Гоняясь за корыстью, / Гоняетесь за смертью» (ода IV). «О Нимфы сих потоков, / Рассыптесь, Нимфы красны, / По рощам и долинам, / И там цветов нарвите, / И там венцы плетите /.../ Эрот непостоянной / С толиким постоянством / Не должны ль обожаться, / Не должны ли вен-

чаться / Лавровыми венцами?» (ода VI). «О чем писать дерзаю? / К кому писать дерзаю? *Пишу, пишу* я к другу, / Пишу и возмущаю / Его спокойны мысли, / Его спокойно сердце /.../ И дни свои младые / В пустых забавах тратить, / В забавах и желаньях, / В пустом увеселенье / И в скучном обращенье / ... / Я стану только слушать, / Что мне вещают Музы, / Что мне вещает сердце; / Согласно то вещают»... и т. д. (ода IX). «И звук мечей противен, / Противно ратно поле /.../ Как ток воды *прозрачной*, / Или стекло *прозрачно*» (ода X). «Подайте, Музы, *лиру* / Мне *лиру* сладкострунну» (ода XII). «Я вижу, что безумных / Разумными считают» (ода XV). «К чему желать богатства, / Богатства чрезвычайна[46], / И злато собирая, / Его прельщаться блеском. / Приидет *хищник злата*, / Не только что утехи / Мои *похитит с златом*, / И жизнь мою *похитит*. / К чему желать чертогов, / Чертогов мне пространных»... (ода XVII). «Я *рифмы* убегаю, / И *рифму* полагаю /.../ Но слышу я *ответы*, / Читателей *ответы*»... (ода XXVI). «*Приятна* эта *сладость*, / Котору почерпаем / Из самыя Натуры; / Приятен сон и сладок, / Когда пленяет чувствы / Наполненны спокойством. / Но ах! в гражданском шуме / Мне кажется не можно / И сна иметь приятна. / Где чувствам нет покою, / Не может там и сердце / Минуту быть спокойно»... (ода XXVII) и т. п.

То же у А. Нарышкина: «Что то *смертной* согрешает, / *Смертной*, нам во всем подобной /.../ Дар нам лучший, богом данный, / Дар для истины на свете /.../ Алчны щастие имети, / Щастия бежим прямого. /.../ Думать больше, нежель можно, / Делать больше, нежель должно /.../ Общей Матери наукам, / Матери разсудка здрава, / Философии священной, / Мы вослед итти не тщимся, / И ее правдивым светом / Мы не тщимся освещаться» и т. д. («П. У.», 1762, стр. 268).

У Ржевского: «И розы перестали / Приятной дух давати / Взгляни ко мне приятно, / Так все переменится / Мне все приятно будет» («Св. Ч.», 359). «Ах, может быть, щастливей / Меня другой в Сильвии. / Исполнилося сердце / Тут ревностью к Сильвии; / Но в самое то время / Увидел я Сильвию. / Как ко прекрасной розе / Летят отвсюду пчелы, / Любовники к Сильвии / Подобно так стремятся /.../ Пусть кто как хочет судит, / Как хочет полагает, / Пусть щастие в чем хочет / Свое он почитает; / А я скажу нет щастья / На свете без любови. / Где истина утеха, / Там истинно и щастье / А в здешнем свете боле / Всего любовь утешна, / Так первое и щастье / Любовь во здешнем свете; / Но чем любезна лучше, / То тем любовь утешней, / А чем любовь утешней, / То щастие тем боле» («Св. Ч.», 733).

Аноним 1763 г. Вся пьеса: «О! властитель нежна сердца / Ты целуй меня стократно, / И еще целуй ты столько, / Столько и еще немного. / Поднеси вина мне рюмку; / Поднеси, опять целуйся; / В жизни пить и

целоваться / Настоящая утеха. / Что мы будем впредь не знаю, / А про то я верно знаю, / Как я пью, когда целую, / То бываю очень весел» («Св. Ч.», 421).

Аноним 1772 г. Вся пьеса: «На бреге речки сидя, / Кидал я уду в речку, / Климена, то увидя, / В меня кидала стрелы; / И в сердце мне попала / Стрела острее уды; / Я удой не достигнул / До глубины речныя; / До глубины сердечной / Стрела ее достигла; / Где, где ты научилась / Кидать, Климена, стрелы? / Конечно, у Эрота! / Эрот один умеет / Стрелять с таким проворством, / Стрелять с такою силой. / Ловил я в речке рыбку, / А ты ловила сердце, / Ты сердце поймала, / И я теперь остался / Без рыбки и без сердца» («Вечера», I, 80).

Аналогичное острие (pointe) на конце, — свод в один стих слов-тем, раньше разделенных, имеем и в другой анонимной анакреонтической оде в том же журнале (I, 160).

Аноним 1779 г. (перевод с немецкого): «Ту девицу, коей леты / Дни весны изображают, / Ту девицу, коей сердце / Страстно, нежно, постоянно, / Ту девицу, коей разум / В возхищение приводит; / Ту девицу, коей очи / В грудь пущают остры стрелы, / Ту девицу, коей тело / И лилею превосходит; / Ту девицу, коей руки / Лишь на то и сотворенны, / Чтоб оковы налагати» и т. д. («Модн. Ежем. Соч.», апр., 44).

Н. Струйский: «Пред рушительницей брани / Все покорно и безспорно, / Все злодеи страшно стонут, / Как и прежде все стонали, / Те, которы возставали, / И которые возстали, / И которы впредь возстанут, / Все рукой богини мудрой, / Все рукой ее священной / Все сотрутся и исчезнут / И падут в бездонный тартар» (это — вся пьеса «На Объявление от Шведа войны с Россиею». (Соч., 140). «Я тебе скажу, дражайша, / Как нам в свете стать блаженным, / Я подам тебе уставы, / Как в сей жизни стать счастливым; / Как в сей жизни, оной краткой, / Проводить часы приятны» (стр. 65). «...*Чтоб глаза ее смежалась* / Против глаз моих томящих /.../ Чтоб уста ее смежались / Против уст моих смеющих, / И чтоб нежно утомлялись / Со моими втай лобзаясь /.../ Ах! дыханье б хоть смежалось / В ней с моим дыханьем жарким; / Иль хоть члены услаждались / Непорочным осязаньем. / Хоть рукаб той заблуждалась / По моим плечам иль перстам; / Хоть нога б ее ступала / По моим ступеням робким» (84). «Взгляни, драгая, к розам, / Гляди, всяк час на *розы*, / Доколь прекрасны розы / В грядах не увядают, / Доколь прекрасны розы / Сапфиру украшают; / Ты скажешь мне: где розы! / Зимой, мне скажешь, розы / Во век не расцветают. / Цвела здесь роза в лете, / Цвела, уже упала / И с стеблем вся завяла / ... / *Всмотрись*, драгая, *к розам*, / *Всмотрись, как ты* румяна, / Всмотрись, как ты блистаешь! / Как роза ты блистаешь» (172) и т. п.

У Карамзина: «Зефир прохладный веет / И Флору оставляя, / Зефир со мной играет, / Меня утешить хочет, / Печаль мою развеять / Намерен непременно. / Зефир! Напрасно мыслишь… /…/ Желаю то увидеть, / Что *Ньютонову* душу / Толико занимало, / Что *Ньютоново* око / В восторге созерцало. / Но ах! мне надлежало / Тотчас себе признаться, / *Что Ньютонова* дара / Совсем я не имею… /…/ Читая философов, / Я вздумал философом / Прослыть в ученом свете»… (Соч., 1917, 1, 22).

Среди повторений, сгустившихся и запрудивших ряды стихов, естественно, появляются целые строки-стихи, повторяющиеся в стихотворении без всякого изменения. Это — своеобразный анакреонтический рефрен. Такие повторные стихи, замкнутые уже в силу своего взаимного тождества, представляют отчетливую ритмическую единицу-стих; они в ряду других стихов дают меру ритма стихов. Уже у Сумарокова имеем приближение к тожеству двух стихов:

«Грации его учили / Украшаться простотою; / О прекрасныя богини, / Три прелестные девицы, / И меня вы научите / Простотою украшаться» (1762). Вдруг она вещает нежно: / В век тебя любити буду; / Вдруг ответствует сурово: / В век тебя любить не буду» («П. С. С.», II, 223).

У Хераскова: «Хотя морские волны / В брегах реветь престали / Свирепые Бореи / Свирепство укротили. /…/ Вся, кажется природа / Свирепство укротила»… (ода XXI). «Подайте белые лилеи; / Из них венец сплету приятной. / Мне красны розы не годятся /…/ Подайте мне одни лилеи»… (ода, XXIV).

У Ржевского уже имеем полное тождество-рефрен: «Я пел, гуляя в роще: / Сильвия дорогая, / И эхо повторяло: / Сильвия дорогая» («Св. Ч.», 733); или вплетенный в сеть иных повторов рефрен: «Других стихи приятно / Писати научают / Красавицы Парнасски; Меня стихи приятно / Писати научает / Красавица Московска. / Мне токи Ипокрены / Искусства не вливают; / Мне токи рек Московских / Писать дают охоту; / Приятны взгляды сердцу / К стихам дают способность, / А сердце научает / Уста мои воспети»… и т. д. («Св. Ч.», 360).

Струйский в особенности любил повторы стихов в общей вязи анакреонтических повторов; например: «*Тогда б моя драгая*, / Подслушав тайно стоны, / Спознав, как томно стонут, / Любезныя лишившись, / Спознав, как нежно стонут / Любовники нежнейши / *Тогда б моя драгая* / подобно так как горлик / Сама б тут возстенала / Сама б о мне вздохнула». (86). «*Хоть мне моя драгая* / В полудни изменяет, / В полудни краткой жизни, / «*Хоть мне моя драгая* / Едваль не изменила»… (129). «Пусть в венок вплетет мне *розу* / Белокурая лишь девка, / Здесь котора лишь подобна / Прелестьми самой Киприде. / Пусть увенчан буду розой, / Розой самой той прекрасной, / Кою чтит сама Сапфира / Здесь

меж роз царицу розу. / *Ей одной хочу быть венчан.* / *Венчан быть хочу я розой.* / Розою из всех прелесной; / Роза, ты в руках прелесной. / Будешь ты еще прелесней, / Будешь ты всех роз нежнее, / Будешь ты всех роз алее. / *Ей одной хочу быть венчан.* / *Венчан быть хочу я розой* / От руки ее прелесной»... и т. д. (80). «*Хоть врачу ты отдаешься,* / *И врачом ты не спасешься.* / Иль не мыслишь откупаться? / Но про то и сам ты знаешь, / Что не можно откупиться? / *Хоть врачу ты отдаешься,* / *И врачом ты не спасешься,* / Если сам того не знаешь, / Как от оной откупиться. / Но нельзя ли откупиться? / Попытайся хоть в последний, / Раствори ей — все богатство / Отдавай ей все богатство, / Отдавай до самой крошки»... и т. д. (147). «Колико тем, драгая, / Меня ты восхищаешь, / Когда ты здесь внимаешь / Моей звенящей лире; / Колико тем ольщаешь / Мой дух, мой ум и сердце, / Когда под ней вспеваешь, / Колико всех прельщаешь. / *Что может быть прелестней.* / *Что может быть и краше,* / Не в пышном коль наряде / Когда согласно с лирой / Певица воспевает. / Но что в тебе прелестней, / *Что может быть и краше,* / *Когда ты здесь собою* / Из слов сладчайших звона, / *Когда ты здесь собою* / Сама себе здесь лиру / Устроить покусилась. / *Что может быть прелестней*»... (131). «...*Доволен,* уже знает, / *Как я по ней вздыхаю;* / *Как я по ней вздыхаю...* / *Доволен,* естьли слышит, / Как я поднесь страдаю. / *Как* я по ней стонаю»... (238) и т. д. У Карамзина в соответствии с тремя отделами-строфами, представляющими тематические параллели, три раза повторен стих: «Но ах! мне надлежало»... (Соч., 1917, 1, 28).

Все указанные приемы «анакреонтической» стилистики являются, по существу, видоизменениями одного приема, именно приема повтора тех или иных элементов стиха. Повторяющимися оказываются и синтаксические схемы, лежащие в основе словесного заполнения стиха (и тематические единицы, сходно выраженные несколько раз), и морфологические признаки слов, равноценных в смысле их положения в стихе, и звучание равноценных в том же смысле частей стиха (концовок его), и отдельные слова и целые стихи; разнообразие применения единого принципа не меняет сути дела. Анакреонтическая поэзия пускала в ход всевозможные повторы для помощи повтору силлабо-тонического строя стиха; стиховой ритм образовывался целым рядом тожественных признаков, подчеркивавших соотнесенность стихов-строк более, чем это мог бы сделать один постоянный признак, метрический в узком смысле. Тот же самый элемент, встречающийся дважды в двух стихах, способствовал осознанию этих последних как стихов. Повтор в

различных своих проявлениях, параллелизм, омиотелевт, словесный повтор и т. д., — должен был функционировать в стихе так, как функционировала рифма вне анакреонтической поэзии, отмечая принятую меру стиха, являясь знаком единства ритмической единицы. Между тем, рифма выполняла такую роль теми же средствами, как и анакреонтические повторы, потому что сама рифма есть повтор, притом одного из тех видов, которые применяла и анакреонтическая ода. (О близости повторов и параллелизмов к рифме, о равенстве их функционирования говорит *В. М. Жирмунский*. «Рифма, ее история и теория», стр. 301—302). Таким образом, эксперимент анакреонтиков привел к любопытным результатам; рифма, изгнанная из стиха за то, что она якобы ничего, кроме приятности созвучия, ему не дает, начинала показывать свое лицо с новой стороны; практически открывалась ее сущность как метрически-существенного в данных условиях элемента стиха. Изгнанная как ненужный повтор одного типа, звукового, она с фатальной неизбежностью возникала снова, но уже в новых формах, более разнообразных. Отсутствие одного вида повтора, распространенного на все части стихового ряда, компенсировалось несколькими видами повторов, неравномерно и без определенного распорядка размещенных в стихах. Рифма как принцип обозначения соотнесенности стихов повторением тожественного в них элемента, как бы вновь рождаясь в новых формах, в частности в форме словесного повтора, так же как и обычная звуковая рифма в пору ее зарождения, не была прикреплена к концу стиха, но образовала разнообразные сочетания (см. о древнегерманской рифме у *В. М. Жирмунского*, «Рифма», стр. 231). Это совпадение лишний раз указывает на аналогичные метрические функции, свойственные как обычной рифме, так и ее собратьям в русской анакреонтической оде. Итак, в процессе выработки анакреонтического стиха как стиха без рифм рифмический принцип в его метрической сущности лишь изменился и, может быть, даже расширился. Он приобрел большее разнообразие применения как в отношении состава повтора, так и в отношении места в стихе, т. е. фигур ритмического движения стихов одинаковой меры, также и в отношении распределения во всей массе стихов, при необязательности его постоянного применения. Ближайшие цели были достигнуты: рифмический принцип был лишен в анакреонтической оде симметрического единообразия, той монотонии непременного отчеканивания

концов стихов, которая шокировала Тредиаковского, спасавшегося от нее в беспрерывный поток гекзаметра («Тилемахида»); в то же время рифмический принцип был освобожден от необходимой связи с эффектом эвфонической приятности согласия звуков, который мог восприниматься как «игрушка», пустая прикраса; в анакреонтических стихах даже омиотелевт, всплывающий спорадически, воспринимается большей частью как морфологическая рифма, а не как звуковая.

Разрешенная проблема перестает быть проблемой. Установившаяся и затвердевшая в творчестве Струйского система анакреонтических повторов оказалась ненужной, по-видимому, потому именно, что она сделалась механически привычной не менее, чем обычная рифмовка. Может быть поэтому Херасков, в 1762 г. писавший в первой оде своего Анакреонтического сборника: «Без рифм стихи слагаю, / Но то их не лишает / Приятности и силы, / Коль есть в них справедливость», в 1800 г., хотя и продолжал считать рифму «игрушкой» стихотворца (см. «Поэт», цитированное выше место) и не отказывался от поэзии без рифм, все же скептически относился к ней (см. приведенное выше примечание ко II песни «Царя», где Херасков говорит о «стихах так названных без рифм»). Белые стихи (в частности, в переводах из древних) не признавал стихами и Н. Эмин («Подраж. древним», 1795, предисл.). Для более поздних поколений поэтов, уже с конца XVIII века, и жанр анакреонтических од, и метрические проблемы, некогда с ним связанные, приобрели вовсе новый смысл, и работа их в этом направлении протекала совершенно иначе, чем работа анакреонтиков 50—80-х годов.

4

Существеннейшие элементы своей анакреонтической системы русские поэты могли позаимствовать у ранних немецких анакреонтиков, писавших без рифм. Параллелизмы, словесные повторы и целые повторяющиеся стихи в изобилии находятся в их произведениях. Однако, помимо того, что в соответствии с общей конструкцией жанра и внежанровых литературных соотношений, разных в Германии и России, те же самые элементы имели различные назначения и различный смысл, — даже самое применение их у русских поэтов было несколько иное, чем у немецких. Так, у этих

последних преобладает принцип симметрии. У них не часты сложные и причудливые сплетения повторов. Нередко сгущенные, повторы располагаются у них большей частью в строгую схему, легко обозреваемую и ясную. Тем не менее, очевидно, что именно у немцев (скорей всего у Глейма, как наиболее яркого и наиболее известного из них) взяли русские анакреонтики главный материал для создания своей метрико-синтаксической системы.

Еще в 1744 г. в I томе журнала «Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes» читаем такую пьесу:

«*An Chloen. Könnt ich deinen Kuss entbehren,* / Chloe, *da ich* dich nicht *fliehe*? / *Könnt ich* dich wohl jemals *fliehen,* / *Da ich* alle *Stunden* wünsche, / *Dir zu sagen, dass ich liebe?* / *Könnt ich* auch nur eine *Stunde* / *Dir nicht sagen, dass ich liebe,* / Da *mein Herz* mit jeder *Stunde* / Was ich *sage lebhaft fühlet*? / *Könnte* wohl nur eine *Stunde* / Diess mein *Herz* nicht *lebhaft fühlen,* / Da dein Reiz mich stets entzücket, / *Stets* in deinen Händen flattert, / *Stets in deine* Stirne locket, / *Stets aus deinen* Augen buhlet, / *Stets aus deinen* Wangen lächelt? / *Könnt ich deinen* Kuss *entbehren*? / Geh und frage deinen Spiegel» (стр. 408).

Или такая пьеса:

«*An Pindarn.* Wie klang deine Leyer prächtig! / Auch blieb da dein Lied noch feurig, / Als es mattes *Wasser* lobte. / *Wasser,* unschmakhaftes *Wasser,* / Machst du zu der Welten Seele, / Zu dem Ursprung aller Wesen. / *Soll der* Saft gepresster Trauben, / *Soll der Wein, der Quell des Lebens,* / *Wein, der in dem* Philosophen / Sternen ihre Wege weiset, / *Wein, der in dem* Stutzer trillert, / *Wein, der in dem* Krieger sieget, / *Wein, der in dem* Dichter dichtet, *Wein, der* erst den Vers beseelet, / *Wein, der* im Betrübten scherzet, / *Wein, der* durch sein göttlich Feuer / Todte wieder auferwecket, / *Wein, der* spröde Mädchen lieben, / Der sie Küsse leiden lehret, / *Wein, durch* den die Menschen leben, / *Soll der Wein, der Quell des Lebens* / Durch die Schuld des *grössten Dichters* / Schlechter sein als schlechtes Wasser? / *Grosser Dichter!* Welcher Undank! / Gab dir nicht erst Wein das Feuer / *Wasser* prächtig su besingen?» (или пьеса «Der Wunsch», стр. 102).

Примечательно первое стихотворение сборника Глейма, программное как в отношении тематическом, так и стилистическом.

«*Anakreon.* Anakreon, mein Lehrer / *Singt nur von Wein und Liebe.* / Er salbt den Bart mit Salben / *Und singt von Wein und*

Liebe / Er krönt sein Haupt mit Rosen / *Und singt von Wein* und Liebe / Er paaret sich im Garten, / *Und singt, von Wein und Liebe*; / Er wird beim Trunk ein König, / *Und singt von Wein und Liebe*; / Er spielt mit seinen Göttern, / Er lacht mit seinen Freunden, / Vertreibt sich Gram und Sorgen, / Verschmäht den reichen Pöbel / Verwirft das Lob der Helden, / *Und singt von Wein und Liebe*; / Soll den sein treuer Schüler / Von Hass und Wasser singen?»

Любопытно отметить, что при последовательно проведенном параллелизме все стихи здесь кончаются именем существительным, кроме последнего стиха, иронически перевернутого и в смысловом и в синтаксическом отношении. Все стихи, кроме двух последних и первого, начинаются глаголом в 3 ед. наст. вр. (относящимся к Анакреонту; почти все стихи имеют перед глаголом стилистическую анакрузу — «und» или «er», — вяжущую строки в анафоре).

Или вот пьеска:

«*Todesgedanken*. Ich bin noch nicht *gestorben*, / Und wenn ich einmal *sterbe*, / *Dann* will man mich begrablen, / Und dann soll ich *Vermodern* / Und nicht noch einmal tanzen, / *Letzt, da ich noch nicht morde*, / *Muss ich noch* Rosen pflücken, / *Weil ich* den Duft noch rieche; / *Letzt, da ich noch nicht modre*, / *Muss ich noch* Mädchen küssen, / *Weil ich den* Kuss noch fühle; / *Letzt, da ich noch nicht morde*, / *Muss ich den* Wein verbrauchen. / Werd'ich im Grab auch dursten?»

Здесь все стихи заканчиваются глагольными формами.

Или пьеска:

«*Geschäfte*. Mir deucht, so oft ich *schlafe*, / *Schlaf* ich bei lauter Mädchen; / Und immer, Wenn ich träume / Träum'ich von nichts *als Mädchen*, / Und Wenn ich wierder *Wache*, / Denk'ich an *nichts als Mädchen*; / *Im Schlaf im Traum, im Wachen* Spiel ich *mit lauter Mädchen*».

Или такие отрывки:

«Und ein Trupp verliebter Geister, / Und ein Schwarm vergnügter Sylphen / War geschäftig sie zu sammeln /.../ *Und indem* mich *Amor* winkte / *Und indem* sie *Amor* küsste / Liess ich schnell die Knospe fliegen /.../ Und versprach bei jedem *Treffer* / Alle Schulden auszulösen, / Wenn noch *eine* Knospe träfe. / Als nun *eine* unter dreien / *Treffen* oder fehlen Sollte, / *Traf* sie plötzlich an den Busen»... («Der Vermittler»)[47].

Менее характерны анакреонтические опыты Гёца, однако и у него встречаем:

«*Serenens Unbestand*: Verzehrt von Harm und Liebe, / Ward Seladon zum *Brünngen*; / Und wer *des Brünngens trinket*, / *Vergisset* die Geliebte, / *Vergisst* selbst seinen Namen. / Serenen zu *Vergessen*, / Wollt ich *des Brünngen trinken*. / Vergebens. Denn sie hatte, / Weil sie so oft im Lieben / Gewechselt und *getrunken* / *Das Brünngen ausgetrunken*»[48]. Или, например, в пьесе «Anacreons Vermählung»[49].

То же у Гагедорна, написавшего после выступлений Глейма три анакреонтические оды; например:

«...Der bunte Frühling färbte / Die Blumen *dieser Insel*; / Der leichte Zephyr küsste / Die Pflanzen *dieser Insel*; / Und sein Gefolge wiegte / Die Wipfel *dieser Insel*. / *Wie manches* Feld von kosen, / *Wie mancher* Busch von Myrthen / War hier der Venus heilig! / Der Göttin sanfter *Freuden*, / *Der Freuden voller Liebe*, / *Der Liebe voller* Iugend» и т. д. («Der Traum»)[50]. Или:

«...*Seitdem* entbrannte *Chloris*, / Jedoch für andre *Schäfer*. / *Seitdem* fing mancher *Schäfer* / Aus *chloris'Augen* Feuer. / *Seitdem* kam ich ins Alter, / In dem wir Menschen *lieben*, / Wie unsre Väter liebten» и т. д. («Chloris»)[51].

Как тематика вина и любви, являющаяся существенным признаком немецкой анакреонтики, так и стилистические черты, особенно развитые у Глейма, сделались настолько привычными, что они наконец навязли у всех на зубах; любопытна пародия Кестнера (A. G. Kästner) на ту и другую сторону анакреонтической поэзии; он заставляет бесталанного поэта восклицать:

«Wass Henker soll ich machen, / Das ich ein Dichter werde? / Gedankenleere Prose / In ungereimten Zeilen, / In Dreiquerfingerzeilen, / Von Mädchen und von Weine, / Von Weine und von Mädchen, / Von Trinken und von Küssen, / Von Küssen und von Trinken, / Und wieder Wein und Mädchen, / Und wieder Kuss und Trinken, / Und lauter Wein und Mädchen, / Und lauter Kuss und Trinken, / Und nichts als Wein und Mädchen, / Und nichts als Kuss und Trinken, / Und immer so gekindert, / Will ich halbschlafend schreiben. / Das heissen unsre Zeiten / Anakreontisch dichten»[52].

Однако не все характерные для русской анакреонтической оды приемы могли быть найдены у немецких поэтов и извлечены для своей системы Сумароковым, Херасковым и их преемниками. По-видимому, помимо немецких анакреонтиков, русские поэты знали непосредственно греческий сборник анакреонтеи или в подстрочных переводах, специально для них приготовленных[53], или же ины-

ми путями добираясь до оригинала. Из повторов, развитых у немцев, в греческом сборнике распространен один вид, — анафора[54]. Впрочем, встречаются и иные. Например, анафора в сочетании с параллелизмом:

«Ἱλαροὶ πίωμεν οἶνον / Ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον, / Τὸν ἐφευρετὰν χορείας, / Τὸν ὅλας ποθοῦντα μολπάς. / Τὸν ἐρώμενον Κυθήρης. / Τὸν ὁμότροπον Ἔρωτι, / Δι' ὃν ἡ μέθη λοχεύθη, / Δι' ὃν ἡ χάρις ἐτέχθη, / Δι' ὃν ἀμπαύεται λύπα, / Δι' ὃν εὐνάζετ' ἀνία»[55]. Или: «Χαλεπὸν τὸ μὴ φιλῆσαι / Χαλεπὸν δὲ κὰι φιλῆσαι / Χαλεπώτερον δὲ πάντων, / Ἀποτυγχάνειν φιλοῦντα»...[56]

Здесь имеем редкостный случай повтора не только в начале, но и в конце стиха. Еще более сложный рисунок повторов в следующем месте: «Φιλῶ γέροντα τερπνὸν. / Φιλῶ νέον χορεύταν. / Γέρων δ'ὅταν χορεύῃ / Τριχὰς γέρων μέν ἐστι, / Τὰς δὲ φρένας νεάζει»[57]. Простая анафора: «Φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν, Φέρε μοι νόμους κεράσσω»[58]. Повтор по фигуре «стыка» в соединении с анафорой: «Ἡ γῆ μέλαινα πίνει / Πίνει δὲ δένδρε' αὐτήν, / Πίνει θάλασσα δ'αὔρας»[59] и т. п.

Встречаются у «Анакреонта» и повторения целых стихов; так, в одной из од 6 раз повторен стих: «Ὅτ' ἐγὼ πὶω τὸν οἶνον»[60]; в другой повторен стих «'Εγὼ γέρων μέν εἰμι»[61]; наконец, находим соединение повтора стиха с словесным повтором: «...Θέλω θέλω μανῆναι. / 'Εμαίνετ Ἀλκμαίων τε / Χὼ λευκόπους Ὀρέστης / Τὰς μητέρας κτανόντες / 'Εγὼ δὲ μηδένα κτάς / Πιὼν δ'ἐρυθρὸν οἶνον / Θέλω θέλω μανῆναι / 'Εμαίνεθ' Ἡρακλῆς πρὶν»... и в конце опять: «Θέλω θέλω μανῆναι»[62].

Из остальных приемов в особом положении оказывается звуковой повтор (омиотелевт). У немецких анакреонтиков он почти не встречается. Как редкость можно привести примеры: «...Könnte ihn (т. е. Эрота) mein Pinsel malen, / Dass ihn alle Schönen *sähen*, / Dass die Anmut seiner Glieder, / Ob sie gleich nicht männlich *stehen*, / Dennoch sie zum Küsse reizte» (Глейм)[63] или: «...Neue Rosenkränze *binden*, / Und um seine Schläfe winden»... (Гёц)[64]. Менее редок омиотелевт у «Анакреонта». Например, у него имеем: «Ὁ πλοῦτος εἴ γε χρυσοῦ / Τὸ ζῆν παρῆγε θνητοῖς / 'Εχαρτέρουν φυλάττων, / Ἵν'ἂν θανεῖν *ἐπέλθῃ* / Λάβῃ τι καὶ, *παρέλθῃ*»[65].

У русских поэтов он развился в оригинальную черту системы, вполне отвечавшую общему смыслу ее. Иное положение занимает прием, встречающийся в русской анакреонтической оде (у Хе-

раскова) и о котором до сих пор не было упомянуто; он так же, как и другие характерные анакреонтические приемы, построен на повторе, но использует его иным способом. Это фигура, при которой одно слово, как бы для усиления, повторяется подряд два раза (Anadiplosis). У немецких анакреонтиков она, по-видимому, не встречается. Наоборот, у «Анакреонта» находим ее: «Ἄφες με τοὺς θεούς σοι / *Πιεῖν πιεῖν* ἀμυστί / *Θέλω θέλω* μανῆναι»; или «*Θέλω θέλω* φιλῆσαι»[66].

Сумароков, переведший оду, в которой находится последний стих, так передал его: «Хочу, хочу любити»...[67] По-видимому, именно от этого стиха пошли многочисленные аналогичные формулы у Хераскова: «Часов работа праздных, / *Часов, часов* немногих» (ода 1). «*Прочтешь, прочтешь* и скажешь» (ib.). «*В струях, струях* прозрачных» (ода 3). «*Поют, поют* и славят» (ib.). «*Весне, весне* подобны» (ода 4). «*Расли, расли* и зрели» (ib.). «*Брега, брега* зелены» (ода 9). «*Пишу, пишу* я к другу» (ib.). «*Живи, живи* в утехах» (ib.). «*Взойди, взойди* в чертоги» (ода 10). «*Поет, поет* и пляшет» (ода 13). «*Леса, леса* священны» (ода 20). «*Течет, течет* спокойно» (ода 31). Аналогичные случаи того же приема находим у Н. А. Львова в переводе Анакреонта, не оправданные подлинником: «*Станем, станем* мы плясать» (ода 42). «*Щастлив, щастлив* ты кузнечик» (ода 43). «*Мало, мало* сладкой жизни» (ода 56). У Карамзина в его «Анакреонтических стихах А* А* П*» (1789): «*Зефир, зефир* прекрасный». У русских поэтов, в частности у Хераскова, эта фигура была призвана содействовать общему направлению анакреонтической системы. Однако она не имела того принципиального значения одной из основ «анакреонтического стихосложения», какое было свойственно повторам иных типов. Именно поэтому она и осталась почти исключительно индивидуальною особенностью стиля одного поэта, не сделавшись принадлежностью системы вообще. Помимо того, что повторение подряд одного слова в начале стиха удваивало стиховое ударение этого слова, делало всю фигуру подчеркнутым центром стиха, собиравшим вокруг себя другие слоги, и резко отмечало начало стиха, как границу ритмической единицы, — оно имело еще другой смысл, обусловленный метрическим равенством стихов, опирающихся на него. Все приведенные случаи такого повторения (у Хераскова и Карамзина) заключены в стихах трехстопного ямба; во всех случаях повторение стоит в начале сти-

ха и повторяется двусложное слово с ударением на втором слоге, т. е. ямбическое слово. Следовательно, схема всех этих стихов одинакова: 2 стопы ямба, содержащие дважды то же самое слово и приданные к нему 3 слога (∪ — ∪). Именно устойчивость метрической формы, ассоциирующейся с фигурой такого повторения, делает стихи, заключающие его, замкнутыми, т. е. отчетливо отграничивает их и с начала и с конца. Поэтому такие стихи могли быть мерою стихового ритма, распространяющею свое влияние и на приравниваемые ей соседние стихи. И здесь видно то же стремление подчеркнуть меру стиха, укрепить стих в создании воспринимающего именно как стих, выделенный из ряда других стихов. Кроме приведенных выше случаев применения данного приема, мы находим у Хераскова лишь два места, где та же фигура имеет иные метрические формы: «Где, где вы человеки, / Где ваши дни спокойны» (ода 3) и «Тех песней, песней сладких» (ода 9).

РЖЕВСКИЙ*

Алексей Андреевич Ржевский по рождению принадлежал к тому поколению, которое владело литературой с 60-х по 80-е годы; он был на 4 года моложе Хераскова и на 6 лет старше Державина (он родился в 1737 г., умер в 1804 г.). В феврале 1759 г., двадцатидвухлетний унтер-офицер, Ржевский выступил впервые в печати одновременно в двух журналах; в «Ежемесячных Сочинениях» он поместил 11 стихотворений, из которых «Сонет или Мадригал Либере Саке, Актрице Италианского вольного театра» имел любопытную цензурную историю. Знаменательнее появление «елегии» Ржевского в «Трудолюбивой Пчеле»; Ржевский, помещая свое стихотворение в журнале Сумарокова, открыто признал свою принадлежность к начинающей организовываться литературной партии «творца Семиры». С самим Сумароковым Ржевский был издавна связан дружбой, какая только могла быть между людьми, из которых один, прославленный поэт, был на 20 лет старше другого. Позднее, в 1769 г. Ржевский писал Сумарокову: «Я вас начал почитать почти с рабячества, я видел ваши ласки ко мне с тех же пор»[3]. Понятно, что когда Сумароков попытался объединить своих учеников и последователей в своем журнале, — среди них оказался и Ржевский, бывший при начале своего творческого пути

---

* Ржевский — забытый писатель. Между тем, в глазах своих современников он был крупным поэтом. Причины исчезновения его имени из истории литературы[1], отчасти, по-видимому, носят случайный характер. Творчество его, нам известное, замкнуто в промежуток времени всего нескольких лет; почти все его произведения были напечатаны в журналах «Полезное Увеселение» и «Свободные Часы», которые уже в конце XVIII века были трудно находимы, в середине XIX ст. самая память о их существовании почти изгладилась[2]. На страницах забытых, в настоящее время весьма редких, журналов было погребено литературное наследие поэта.

ревностным подражателем манеры учителя. До старости Ржевский сохранил благоговейное отношение к памяти Сумарокова, остававшегося для него всегда великим поэтом. В письме Российской Академии (в конце 80-х годов) он, разбирая перевод Генриады, сделанный Голицыным, пишет: «Я с моей стороны не могу вспомнить другого перевода стихотворного, чтоб преложен был из стиха в стих с равною энергиею подлинника и без упущения мыслей, как только два небольшие отрывка покойного Александра Петровича Сумарокова, из Расиновой Федры: повествование Тераменово о смерти Ипполита, и одной сцены Федры с Эноною»[4]. С начала 1760 года Ржевский работает в «Полезном Увеселении». Сначала сотрудничество Ржевского выражается в небольшом числе пьес. За весь 1760 год было напечатано всего лишь 12 его стихотворений, из которых одно («станс») было перепечатано в исправленной редакции из «Ежем. Сочинений». Но уже в следующем году Ржевский стал заполнять целые номера журнала своими стихами; за этот год в «Полезном Увеселении» было напечатано 91 его стихотворение. Столь же плодоносными оказались и последующие два года. За 6 месяцев издания «Полезного Увеселения» в 1762 году в нем были помещены 42 пьесы Ржевского; в «Свободных Часах» (1763 г.) напечатаны 92 его пьесы. В эту эпоху, когда в течение трех лет Ржевский опубликовал 225 своих произведений, он был главнейшим членом херасковского московского поэтического кружка.

Ржевский начал свою деятельность поэтом, одним из тех, которые во главе с Херасковым дали новую жизнь сумароковской традиции, одним из молодых проповедников рационалистической и религиозно-оправданной добродетели. Так дело шло до 1763 года; с этого же времени его жизнь стала изменяться. При новом царствовании он пошел в гору; произошла печальная метаморфоза: Ржевский постепенно отошел от поэзии и отважно бросился в бурное море придворной жизни. В 1764 г. появилась только одна его ода. В 1765 г. была поставлена его трагедия «Прелеста», о которой Дмитревский говорит, что она «несмотря на несколько хороших мест, не удержалась» в репертуаре. Следующее произведение Ржевского, трагедия «Смердий», появилась на сцене только в 1769 г. и имела успех (обе трагедии не дошли до нас). На этом деятельность Ржевского как поэта оканчивается. После 1769 г. он почти вовсе бросает поэзию. В течение последних 35 лет жизни он

не написал, по-видимому, почти ничего. До нас дошли сведения о трех печатных одах его, — 1789, 1794 (или 1795) и 1801 г., двух небольших стихотворениях на случай и об одной ненапечатанной идиллии «К Невским музам» (после 1784 г.)[5], — вот и все. Между тем карьера увлекала его; должности, чины, награждения шли своим чередом; постепенно он выдвинулся в первые ряды государственных деятелей, стал вельможей. Этот переход от служения искусству и морали к служению миру сему показался его прежнему другу и вождю, Хераскову, изменой. Михайла Матвеевич упрекал Ржевского в этой измене в одной из своих «Философич. од» (1769). В тоже время, в 1769 г. Ржевский поссорился с Сумароковым; впрочем, они вскоре помирились, и Сумароков написал даже Епитафию для гробницы первой жены Ржевского — Александры Федотовны (ур. Каменской), живописицы и писательницы. На вышних степенях вельможества Ржевский встретился с Державиным и подружился с ним. Великий поэт воспел семейный очаг Ржевского (женатого вторично) в оде «Счастливое семейство». Позднее, работая вместе в совестном суде, Державин и Ржевский поссорились; все же Державин до конца дней весьма уважал Алексея Андреевича.

Краткая поэтическая деятельность Ржевского обратила на себя внимание современников. Для них Ржевский — выдающийся поэт, один из крупнейших представителей литературы середины века. Еще Дмитревский (?), до придирчивости строгий к многим другим, похвалил Ржевского (1768). Новиков в своем «Опыте словаря русских писателей» (1772)[6], перечислив с примечательной точностью многие из его произведений, говорит: «все сии стихотворения, а особливо его оды, притчи и сказки, весьма хороши и изъявляют остроту его разума и способность к стихотворству. Стихотворство его чисто, слог текущ и приятен, мысли остры, а изображения сильны и свободны» и т. д. Замечу, что столь длинной, столь обстоятельной и исполненной столь веских похвал статьи, как статья о Ржевском, удостоились в «Словаре» Новикова лишь несколько наиболее знаменитых русских писателей. Еще в начале XIX столетия прозвучали последние слова воспоминания о забытом поэте; Палицын, запоздалый современник сумароковской эпохи, вспоминая о знаменитостях былых времен, писал: «Чертами многими нам Ржевский показал, / Что он к словесности похвальну страсть питал: / Он вкусом, знанием и слогом в ней бли-

стал; / И естьлиб звание его не скрыло пышно, / В писателях его бы имя было слышно»[7]. Значительное количество произведений позволило Ржевскому в короткий промежуток времени пережить заметную эволюцию; всего им было напечатано 252 произведения в самых разнообразных жанрах; больше всего он работал в области басни; затем следуют елегии, епиграммы и загадки, стансы, сонеты и т. д. и т. д.

Как ни странно, именно в басенном жанре Ржевский не сделал принципиально новых шагов по сравнению с системой, установленной к этому времени Сумароковым. Начиная с 1755 г. Сумароков разрабатывал эту систему, и в 1762 году укрепил ее двумя сборниками своих «притч». Великий поэт трактовал притчу как беседу с читателем, наполненную более или менее пространными отступлениями и написанную заведомо вульгарным языком. Сюжету у него сознательно отведено последнее место; на первый план выдвинута проблема басенного сказа; введена фикция рассказчика-балагура, не стесняющегося в выражениях и заигрывающего с читателем. Он разговаривает на моральные и сатирические темы, в виде примера к своим наставлениям присоединяет самую басню-фабулу. При этом он не торопится с рассказом; он топит сюжет в множестве не идущих к делу подробностей, он позволяет себе постоянно отступления, часто обширные, сатирические выпады. Наконец, он вводит в свой рассказ элементы того, что можно назвать басенной сказовой ретардацией; он задерживает ход изложения совершенно ненужными оговорками, пояснениями своих слов, и т. п. приемами, имеющими характер чисто словесного орнамента, опять-таки разбавляющего сюжет. Все эти черты находим и в притчах Ржевского. Ученик иногда подчеркивает прием, данный учителем, но придерживается его системы, не разрушая ее ни в какой мере и даже не придавая ей новых элементов. Однако следует оговорить, что, поскольку сумароковская система устанавливалась частично одновременно с басенным творчеством Ржевского, мы можем считать, что эта система создалась не без участия этого последнего; Ржевский не только перенял манеру учителя, но, в данном случае, и помог ему, явился его младшим сотрудником. Например: начало притчи «Спор у правды с обманом»: «С обманом сделался у правды спор, / И маленький раздор. / За что, вы чаете, скажите, / И в том, читатели, догадку покажите; / А естьли вы молчите, / Так я скажу, за что: / За то, / Что, / Кого на све-

те больше почитают, / И в дружбе люди с кем нелестной пребывают; / Скажи мне на сие, / Читатель, мнение свое: / Кого из них мы почитаем, / Кого из них мы презираем? / Я мнение твое, читатель, развяжу, / Догадкою тебя не утружу, / Что сделалось у них, скажу. / Они на споре заключили»... и т. д. («Пол. Увес.», 1761, II, стр. 134).

Начало притчи «Муж, чорт и жена»: «Жениться хорошо, я в этом признаюсь, / Ошибка лишь страшна, я злой жены боюсь, / О злой жене скажу я басенку чужую; / Вот слушайте какую: / Как был я лет шести и ничего не знал, / От мамки я слыхал, / Что негде, некогда и кто то жил, не знаю; / Да что нам нужды до того? / На что нам знать его? / И басню не о том свою я предлагаю»...[8] («П. Уі.», 1761, I, 117). Отрывок притчи «Осел, свинья и лисица»: «Осел лисицу обмануть хотел; / Однако не умел, / За тем, что был осел, / Или ясней сказати, / Без всех обиняков, / Чево жалети дураков! / Не будет совесть угрызати, / Когда скажу: осел / За тем не обманул, что смысла не имел»... («Пол. Увес.», 1761, II, 226) и т. д. Аналогичных примеров можно было бы привести множество. Вот пример отступления из притчи «Лягушка и осел»; осел упал в болото: «Хотя ему лежать и мягко тамо было, / Однако то его не веселило, / В грязи лежать, / Не может только пьяным докучать. / Что ж делать? выдраться не можно; / Судьбина что велит, / И ежели она того не пременит, / Повиноваться должно, / И надобно тогда терпение иметь, / Хоть трудно и терпеть; / Ко отвращенью бед коль способа нет боле, / Терпеть и поневоле; / Уненые терпеть велят: / Терпи, похвально то, они все говорят. / Ну, терпит и осел, терпеть он согласился»... и т. д. («Пол. Увес.», 1761, I, 177).

Иногда у Ржевского «мораль», чаще всего предпосланная басне, непомерно амплифицируется и разрастается. Так сделана, например, притча «Осел в седле», где такое вступление занимает 13 стихов. Аналогичный прием находим у Сумарокова; например, «Два живописца» (1756; вступление — 16 стихов) или «Пряхи», где Сумароков сам подчеркивает свой прием, говоря после вступления: «Служанки пряли, / И столько пряли, / И столько спали, / Как я уже сказал; / Полбасни я в заглавьи показал, / Полбасни к ней придвину, / И расскажу оставшу половину»... Также и Ржевскому случается самому подчеркнуть таким образом свой прием изложения-сказа; так, в притче «Купец во дворянах», пере-

груженной выше меры элементами ретардации и отступлениями, он пишет: «Купчина, / Иль иначе, купец, / Дворянского добился чина; / Да то и не великая причина, / Когда скажу: купец / Был не скупец / И не глупец; / *Да притча-то не в том, что мой богат купчина, / И что дворянского добился чина:* / Железом режется лучина, / А серебром препятство чина»... и т. д. («Св. Часы», 1763, стр. 202).

Иногда Ржевский доводит приемы Сумарокова до особого напряжения. Так, например, в притче «Волк певец» («Своб. Часы», 1763 г., стр. 95) вступление, имеющее характер отступления, занимает 16 стихов, а самая притча-сюжет только лишь 6 стихов. Иногда из-за множества скопившихся ретардативных стихов трудно рассмотреть сюжет, разорванный на клочки, рассеянные среди чуждого, орнаментального материала. Такова, напр., притча «Осел Самохвал» («Пол. Увес.», 1762, стр. 201). Особому развитию подверглась и фикция рассказчика. Он все чаще переходит из носителя повествования в главное действующее лицо его; такие басни (Ich-Erzählung) окрашиваются в лирические тона и наконец теряют характер рассказа — иносказания, имеющего наставительный смысл; такая басня превращается в сатирическую беседу с читателем и удаляется от типа эзоповой басни.

Очевидно, что в таких притчах с особой яркостью виден основной принцип басенного творчества Ржевского (так же, как и Сумарокова): разговорность, иллюзия непреднамеренной, обыденной речи; в них подчеркнут характер басни как отрывка, анекдота, рассказанного балагуром в кругу любопытных слушателей. Другим поэтам, современникам Ржевского, было суждено реорганизовать басню, доведя принципы сумароковского сказа до их логического завершения, и разложить, в результате своей работы, сумароковскую систему на составные элементы. Так, например, в творчестве Хераскова ретардативный орнамент поглотил сюжет и выделился в особый жанр стихотворного балагурства («Прибаски»); с другой стороны, сюжет, отделив от себя сказовые элементы, создал сжатую, последовательную манеру басенного изложения, очищенную от сумароковской ретардации («Нравоучит. басни» Хераскова). Впрочем, истоки этой последней традиции можно видеть еще в нескольких коротеньких баснях Сумарокова. В самом деле, рядом с обычными для Сумарокова распространенными речевыми узорами баснями-беседами мы находим у него несколько

басенок, заключающих 6—8 стихов, лишенных всех словесных украшений, сжимающих ясный сюжет до крайних пределов, приближающихся к типу эпиграммы. Такие басенки сгруппированы Сумароковым в конце второй книги его «Притч» (1762)[9]. Одновременно с Сумароковым и, может быть, независимо от него Ржевский создает такие же короткие басни (например, «Пол. Увес.», 1761, II, стр. 56 и 202).

Сумароков, стремясь почти во всех своих произведениях приблизиться к разговорной, ненапряженной речи, в «притчах» доводил это стремление до крайности, можно сказать, до парадоксальности. Слог его притч — не только слог разговорный, но и вульгарный. Синтаксис уснащен обыденными, народными оборотами; словарь уснащен речениями низкими до грубости. В этих отношениях низменность сумароковских притч доведена до гиперболы.

Ту же грубость выражений, те же подчеркнуто разговорные интонации находим у Ржевского; он, так же как Сумароков, организует речь своих притч как речь беззастенчивого говоруна; само собой разумеется, что такая речь взаимно связана с манерой изложения. Вот несколько примеров отдельных выражений из притч Ржевского: «Недели кабы две он здеся повалялся; / Так он бы и заплакал, / Что чорт его к нам вбякал»; «Он мыслит: как же быть; / Вить надо хлеб найтить; / Учить писать он начинает, / Хоть сам аза / В глаза / Не знает»; «А ноньча сам узнал»; «Свербит собакин ус» (т. е. она жадничает)[10]. Характерные интонации: хозяин бранит слугу: «Куда ленив, — кричит: лишь толь чтоб спать; / Диковинка ль ему меня бы подождать! / Где твари эдаки родятся! / Лишь спать, да есть бы им, да пьяным напиваться; / Я ночь не спал, да жив, могу еще не спать; / А он меня ленился подождать...» и т. д.[11]

На пути к «народной» речи Ржевский столкнулся с пословицами; он и их вводит в свои притчи: «Пословица лежит: куда де конь с ногой, / Туда и жаба со клешней»; или «А я скажу вам так: коль кто кого смога, / Так тот того в рога»[12]. Примечательно одно выражение в притче «Медведи и пчельник», прямо попавшее в нее из народной песни: «Глаза их завидущи, / А лапы загребущи» (речь идет о медведях)[13].

Метрический строй притч Ржевского совпадает с сумароковским. Помимо введенных Сумароковым в обиход русской поэзии, в частности в обиход русской басенной поэзии вольных (разно-

стопных) ямбов, оба поэта употребляют еще и определенные количественно метры. У Ржевского имеем 5 притч, написанных трехстопным ямбом, и одну четырехстопным[14]. Любопытно, что впервые у Ржевского столбец трехстопного ямба появился сразу в трех притчах через два месяца после того, как в том же «Пол. Увеселении» (1761, I, стр. 164) была напечатана притча того же метра Сумарокова («Любовь»; но у Сумарокова она написана строфой; притчи же Ржевского не разделяются на строфы). У Ржевского попадаются и отдельные отголоски внимательного чтения притч Сумарокова. Так, притча Ржевского «Пастух и вода» (1761, I, стр. 22) является, по-видимому, несколько измененным пересказом притчи Сумарокова «Любовь», появившейся за два месяца до нее. Притча «Подъячей и ученик» (1761, I, 182) начинается стихами «Не трудно воровать, / Да трудно отвечать»... Может быть, можно видеть здесь отражение аналогичного начала сумароковской притчи «Мост», «Праздн. время» (1760, II, 256): «Трудненько торговать», / Полегче воровать»...

Если Ржевский принял сумароковскую систему в области притч, то уже элегии его несколько отличаются от сумароковских. В этом отношении он шел рука об руку со своими сверстниками, работавшими в «Пол. Увеселении» и создававшими новую систему елегии, несходную во многих отношениях с сумароковской. Впрочем, Ржевский в своих елегиях, как и его соратники, как сам Херасков, руководитель данного движения, — во многом был еще тесно связан с примером Сумарокова; помимо ряда приемов, есть даже детали выполнения, напоминающие соответственные у этого последнего. Любопытно в этом отношении одно место у Ржевского (1760, I, 127), по-видимому, навеянное отрывком из сумароковской «Епистолы о стихотворстве», именно тем, где Сумароков дает совет, как надо писать песни; этот совет в данном случае годится еще в большей мере для елегии с её александрийским стихом.

У Сумарокова:	*У Ржевского:*
«Скажи, прощаяся: прости теперь, мой свет.	«В которы должен я сказать прости, мой свет.
Не будет дня, чтоб я не зря очей любезных,	Не будет мне часа в разлуке к облегченью,
Не источал из глаз своих потоков слезных...	Не будет и конца несносному мученью;

Места, свидетели минувших
сладких дней,
Их станут вображать на памяти
моей...»

Не будет там тех мест, где б я
не воздыхал,
И где бы токи слез из глаз
не проливал...»

Одна из елегий Ржевского начинается стихом: «Чего еще теперь судьба ты не наслала!» (1761, I, 205). У Сумарокова первый стих одной из елегий: «Чего ты мне еще зло время не наслало» («Тр. Пч.», 506). В другом месте у Ржевского читаем: «О, град! которой я забав жилищем звал, / Ты мне противен весь, ты мне несносен стал (1760, II, 185). У Сумарокова в той же елегии: «О град! в котором я благополучен был /.../ места /.../ Вы кажетесь теперь мне пусты и немилы»... и т. д. Но рядом с чужим мы находим в елегическом творчестве Ржевского и нечто свое, новое, обусловленное общим движением елегии в это время. За три года (1761—1763) Ржевским было напечатано 6 торжественных од; в 1764 году к ним прибавилась еще одна. Одна из них («Пол. Увес.», 1762, стр. 108) написана трехстопным ямбом. Вообще же следует сказать, что торжественная ода не обращала на себя внимание поэтов сумароковской школы в начале их деятельности. Сам Сумароков напечатал с 1743 по 1757 г. включительно всего только три торжественные оды; более обильны произведения этого жанра у него лишь с 1761 года. У большинства поэтов московской группы интерес к торжественной оде так же появляется преимущественно с первых годов царствования Екатерины. В эпоху издания «Полезного Увеселения» на первом плане стояли другие лирические и лиродидактические жанры.

Сравнительно много внимания уделил Ржевский стансам (их у него 18). Развитие этого лирико-медитативного жанра характеризует деятельность поэтов «Полезного Увеселения»; стансы Ржевского вносят свою дань в общую работу школы. Так, например., один из них (1760, II, 236) весь построен на соединении патетических интонаций (лирических повторных вопросов, анафор и т. п.) с разговорными, на соединении отрывков лирических тем с чисто дидактической, поучительной тематической подкладкой; вот первые строфы этого стихотворения: «Так умер мой злодей! о жизнь о человек! / Все с временем пройдет, все жизнь мы окончаем! / Не долог в свете сем и самый долгий век. / Но часто и его мы здесь не доживаем. / Но что ж? или о том печалиться нам? нет! / На что? смерть общая утеха и отрада: / Она от суеты сча-

стливых отведет; / Несчастным будет в ней спокойство и награда. / Нет счастья в свете сем, как кто в нем ни живет, / Нет счастья говорю: что нет душе покою; / Всяк счастливым себя неправедно зовет, / Мы все прельщенны здесь единой суетою. / О жизнь! о суета! иль вечно нам страдать? / Страдать и не видать, что свет сей — цепь мучений»... и т. д.

Так дидактическая тема окрашивается в лирические тона, а иногда и мотивируется лирической темой, — настроением героя. Однако в руках Ржевского станс не был прочно отстоявшимся в своих пределах жанром; так, например, мы встречаем у него станс, тематически приближающийся к песне или любовной элегии и вовсе лишенный медитативных элементов (1761, I, 207). В этом и других стансах выступал, по-видимому, на первый план строфический признак данного жанра. Для поэтов «Полезного Увеселения» было действенно определение «станса» как стихотворения, состоящего из строф, отделенных друг от друга как синтаксически, так и тематически. Значительная часть стансов Ржевского выполняет это требование, но не все. По-видимому, существовало некое взаимоотношение двух принципов осмысления понятия «станса»: с одной стороны, выделение строф, с другой — лирическая медитация. При разрыве цельной пьесы на отдельные строфы явилась потребность каким-нибудь образом все же связать эти отрезки-строфы; Ржевский вводит поэтому прием связующих рифм: одни и те же рифмы всплывают несколько раз на протяжении стихотворения. Так написан, например, станс (1760, II, 143). В нем из 26 рифменных пар лишь 7 остаются одинокими, а 19 повторных; в этих 19-ти участвуют лишь 5 различных пар. Сатирико-дидактическая тема этого станса — обозрение различных человеческих ложных путей, каждый из которых характеризован в отдельной строфе, весьма удобна для станса; такую же тему находим, например, у Хераскова (1763, «Св. Часы», стр. 253, «Утро»). Аналогичная цепь рифм в не столь развитом виде применена Ржевским еще 3 раза[15].

Искусство сонета, созданное в России Сумароковым, нашло в Ржевском деятельного работника. Он, следуя примеру учителя, стремится сжать тему, говорить кратким языком, разложить тему на элементы и распределить их в трех частях сонета: в двух катренах и в терцетах; в конце он уготовляет иногда «острую мысль». В начале он дает среди правильных два неправильных сонета (с четырьмя рифмами в катренах; так были написаны и переводные со-

неты Сумарокова); затем, овладев сонетной формой, он избирает чаще всего ту ее разновидность, которой пользовался Сумароков. Все три оригинальных сонета этого последнего, известные Ржевскому, имеют следующую рифмовку: abba / abba / ccd / ede. Из 15 сонетов Ржевского 8 имеют точно такую же рифмовку и еще один такую же рифмовку терцетов (при перекрестных рифмах в катренах).

Из 9 «идиллий» Ржевского большая часть (5) повторяют систему идиллий Сумарокова; остальные более или менее приближаются к сумароковским песням. Наконец, епистолы или, как их называл Ржевский, «письма» совпадают по своей структуре с епистолами других поэтов «Полезного Увеселения».

Ни в одном из указанных выше жанров Ржевский не был смелым новатором. Правда, он, например, вместе с другими реформировал елегию, но именно вместе с другими. Есть, однако, области, в которых творчество Раевского было и смелым, и оригинальным, и весьма плодотворным в дальнейших судьбах русской литературы. Эти сферы, преимущественно привлекавшие внимание Ржевского, касаются общих проблем стиля. Преимущественно, правда, работа Ржевского в этом направлении проявилась в небольших лирических пьесах, обозначаемых частью как «оды», частью иначе (иногда вовсе не подходящих ни под одно из установленных тогда жанровых понятий). Прежде, чем перейти к описанию того, что Ржевский внес своего в сумароковскую традицию, я еще раз отмечу хоть по некоторым внешним, случайным вехам следы усиленных чтений его в области сумароковских произведений, следы, которые можно истолковать и как знаки общего влияния на него Сумарокова. Я уже приводил выше отдельные места произведений Ржевского, сходные с соответствующими отрывками Сумарокова; приведу еще примеры в других жанрах. В анакреонтической оде Ржевского (1763, «Своб. Часы», стр. 358) и у Сумарокова в «Анакреонтической оде», 1755 г. («Еж. Соч.», II, 66) читаем:

У Ржевского:

Ты прекрасней всех мне зришься,
Всех на свете мне миляе.
Что в тебе мой свет, ни вижу,
Все мне кажется прелестно.
Нет очей твоих прекрасняй,

У Сумарокова:

Моему, мой свет, ты взору
Что ни делаешь, прелестна...

и в другой «анакреонт. оде» 1755 г. (Ibid.):

Всех лицо твое нежнее,
Лутче всех твои наряды;
Но на что тебе рядиться:
Красоты наряд не множит...

К чему тебе уборы;
Прекрасняй быть
не можешь...

В «Идиллии» Ржевского («Св. Часы», 219), во многих местах близкой к мотивам песен Сумарокова, имеем, например, такие стихи:

У Ржевского:

Миновались дни *драгие*,
Миновался мой *покой*,
Наступили дни *другие*,
Льются токи слез рекой...

У Сумарокова в «Песне»*:*

Настала жизнь *другая*;
Но ждал ли я такой.
Пропала жизнь *драгая*,
Надежда и *покой*.
(напечатан в 1759, «Тр. Пч.», 678)

В стихах, начинающих один из «Стансов» Ржевского (1763, «Св. Ч.», стр. 14), «Все на свете сем минется, / Все на свете суета», — можно видеть отражение первых стихов оды Сумарокова (1759, «Тр. Пчела», 699) — «Все в пустом лишь только цвете, / Что ни видим, суета», или начала «станса» Хераскова: «Все на свете сем преходит, / Постоянного в нем нет»... (1760)[16]. Наконец, как кажется, дважды отразилось в творчестве Ржевского стихотворение Сумарокова «Часы» (другое название: «На суету человека», 1759). Эта небольшая пиеса, пользовавшаяся популярностью и в широкой публике в XVIII в., неоднократно служила образчиком в творчестве поэтов сумароковской школы. Вот это стихотворение: «Часы. Суетен будешь / Ты, человек, / Естьли забудешь / Краткой свой век. / Время проходит, / Время летит, / Время проводит / Все, что ни льстит. / Щастье, забава, / Светлость корон, / Пышность и слава, / Все — только сон. / Как ударяет / Колокол час, / Он повторяет / Звоном сей глас: / Смертный, будь ниже / В жизни ты сей, / Стал ты поближе / К смерти своей». Самый размер этой пьесы, как его определяли тогда, «адонический стих» («Правила пиитические» Аполлоса Байбакова), служил образцом для подражания. В особенности же охотно темы, аналогичные теме «Часов», облекались в этот размер или подобные ему. Так «Ода» Ржевского дает метр, приближающийся к сумароковскому, именно двухстопный амфибрахий при той же теме. Есть и совпадения в деталях:

У Ржевского:

Доколе гордиться
Тебе, человек.
Престань возноситься,
Наш краток здесь век.

У Сумарокова:

Суетен будешь
Ты, человек,
Естьли забудешь
Краткой свой век...

или

Минется *забава*
И все то, что льстит,
Останется *слава*
Худая и стыд...

Время проводит

Все, что ни льстит.
Щастье, *забава,*
. . . .
Пышность и *слава,*
Все — только сон».

Еще ближе к «Часам» другая «Ода» Ржевского (1761, I, 113). Метр — «адонический стих», т. е. совпадает с метром «Часов». Отдельные совпадения:

У Ржевского:

Мы примечаем,
Время летит,
Но, ах, не знаем,
Смерть как скосит...

У Сумарокова:

Время проходит,
Время летит...

или у Ржевского: «Полно нам льститься / Пышностью сей, / Всем нам лишиться / *Жизни своей. / Все то минется, / Все то пройдет*: Щастье прервется, / Смерть как придет».

У Сумарокова находим и «пышность», «льстящую» нам, и рифмы «сей / своей», и стилистический ход, аналогичный отмеченному: «Время проходит, / Время летит» (анафора) и т. д. Отмечу еще, что в одном из своих сонетов («Св. Часы», 536) Ржевский близок к сонету Сумарокова (1755, «Ежем. Соч.», 1, 534) как по теме, так и по расположению тематического материала в частях сонета. Этот сонет имеет свою историю; он попал к Ржевскому уже после того, как его использовала в своем сонете Е. В. Хераскова («П. У.», 1761, 1, 191); отдельные мотивы его сделались общим достоянием русской поэзии XVIII столетия.

Творчество нового, выделяющее Ржевского из ряда более мелких поэтов «Полезного Увеселения», имело единое общее направление; он стремился внести в поэзию сознательное и подчеркнутое

ухищрение, напряжение средств воздействия, «извитие словес». Отсюда отдельные приемы, им подчеркиваемые, усовершенствованные или вводимые наново. При этом в применении им всех почти характерных стилистических приемов наблюдается примечательная черта: он необычайно щедр на подчеркивание своего приема путем повторения; вводя в литературный обиход, например, ту или иную фигуру, он пользуется ею постоянно, многократно повторяя ее подряд, строя путем повторения ее целое здание, создавая таким образом атмосферу чрезвычайной и односторонней насыщенности, сгущенности красок, доводя действенность приема до максимума и тем самым, разумеется, обнажая преднамеренность или даже «искусственность» всего стилистического построения.

Среди ряда приемов определенной организации слов Ржевский в особенности возлюбил и подробно разработал антитезу, контрастное соединение значений слов или словесных групп. Он не довольствуется собиранием простых антитез, даже самых разительных, даже сгруппированных в целую фалангу. Ему нужно дойти в организации словесной светотени до конца. Поэтому он в изобилии вводит в свои произведения противопоставления понятий, взаимно исключающих друг друга. Здесь мы имеем прием, близкий к т. н. «оксиморон», вернее, развитой оксиморон; поэтому я решаюсь обозначать прием, излюбленный Ржевским, этим термином. Вот простейшие примеры; антитеза Ржевского: «Сей желании оставит; / Оной скучит веселясь. / Сей от бед себя избавит; / Оной будет жить крушась. («Св. Ч.», Станс, 141).

Здесь внутри антитезы имеем оксиморон (скучит веселясь); пример на этот последний: «Грущу и веселюся, / В весельи грусть моя; / И от чего крушуся, / Тем утешаюсь я» (антитеза и два оксиморон, 1760, 1, 130).

Связыванию рядов таких антитез или же, вообще, связи стиховых отрезков служит отчасти еще один прием, который Ржевский употребляет постоянно, именно повторение по нескольку раз одного слова или, вернее, одной основы, большей частью в различных формах. Этот прием имеет свою историю. Он назывался в классической риторике «наклонением», — при обязательном изменении формы в повторении, или же просто «повторением» (см. «Риторику» Ломоносова). «Наклонение» — в греческой терминологии Polyptoton (лат. traductio). Прием этот встречается у Сумарокова, хотя, как кажется, в стихотворениях, созданных уже по-

сле деятельности поэтов «Полезного Увеселения». Херасков вводит его весьма последовательно; например: «После *сна* мы *сон* наследим, / И, наполня мысли им, / В жизни льстим себя и бредим, / Видим *сны*, хотя не *спим*» (1763). Или: «Заплатой *примирися* с ними, / И с Богом *примиришься* ты» (1760); или: «Не *Бог* меня, карая, гонит, / Его врага рука теснит, / Пред *Богом* добродетель стонет, / И *бог* мою невинность зрит» (1760); или: «*Безпутными* других в *безпутстве* называем; / Инова посрамил презреньем целый свет; / Но он браня других *безпутными* зовет» (1760); или: «Кто добродетель сердцем *любит*, / Тот *любит* чисто и Творца, / Лукавых он и злобных губит, / И любит искренни сердца» (1760) и т. д. и т. д. Особое развитие этот прием получил в анакреонтических одах как Хераскова, так и других поэтов, в связи с общим метрико-синтаксическим строем их. Ржевский, вместе с Херасковым, насаждает повторение и наклонение, причем насаждает со свойственным ему рвением, обильно, часто и длительно. Примеры: «И счастие судьба *пременно* нам дала, / Как свет *пременен* весь, и наша жизнь *пременна*» (Станс, «П. Уі.», 1760, 1, 106); или: «*Любовник* некогда любезной в уверенье / *Любви*, которую он в сердце ощущал»... (сонет, «Св. Ч.», 355); или: «А без нее нельзя и сладить нам с *женами*; / Несносно, господа, *женою* не владеть, / *Жениться*, и *жену* не для себя иметь» (сказка, «Св. Ч.», 54); или: «*Желать*, *желав* не знать *желанья* своего»; и т. д. (Портрет, «Своб. Часы», 358). Для того, чтобы уяснить, какую функцию приобретают указанные приемы словесного орнамента в поэзии Ржевского, необходимо обратить внимание на одну особенность этой поэзии, придающую своеобразную жизнь всем отдельным характерным признакам ее. Я имею в виду стремление Ржевского к систематизации словесного материала по принципу симметрии. Следует отметить, что Сумароков, учитель Ржевского, создал в России искусство «естественной», небрежной фразы, как будто случайно составившейся, где царит логическое раскрытие темы и где словесная симметрия должна казаться неподобающей искусственностью. Наоборот, Ржевский как бы чертит ясные, но сложные чертежи, где каждому слову предуказано особое место не только по его значению и общепринятому употреблению, но и по соображениям композиции чертежа. В основе системы лежит стремление к параллелизму; параллельно идут повторяющиеся синтаксические формулы; вну-

три они часто организованы в антитезы, извне, помимо подобности, связаны повторениями; в результате получается, действительно, вычурный и мудреный узор. Образчиком сложной системы повторений может служить «Идиллия» Ржевского («Св. Ч.», 491); но и здесь к повторениям примешиваются антитезы, параллельно расположенные; вот отрывок: «Мне все то докучает, / Постыли все мне дни. / Шумят прохладны воды, / Мне скучны и они; / Пойду я в хороводы, / Мне скучны и они. / Пастушки там поют; да нет моей любезной; / Пастушки пляшут там; Сильвии нет моей; / Там пляшет всяк с своей / Там всяк с своей любезной; / А я один приду; а я поток лью слезной, / С любезной всякой там, / А я шатаюся один по всем местам; / И преходя места в смущении пустые, / И преходя леса в злой горести густые, / Слезами горькими следы свои мочу / И позабывшися в густых лесах кричу: / Ау, ау, Сильвия, / Ау, где делась ты? / Никто не отвечает, / Лишь эхо повторяет, / Ау, ау, Сильвия, / Ау, где делась ты? / Я смолкну и начну внимати, кто вещает; / И эхо замолчит: / Я закричу опять: ау, ау, Сильвия, / Ау, где делась ты? / И эхо закричит: / Ау, где делась ты?»...

Вот система антитез оксиморон (из Сонета, «Св. Ч.», 355): «Так удалюсь тебя, чтоб ближе зреть с тобою, / Любезная моя Сильвия, мне себя; / Когда со мною ты, я удален тебя; / Но близок я к тебе, не зря тебя с собою». Далее следует объяснение этой загадке: «Воображеньем я тебя своей имею, / В объятиях моих зрю красоту твою; / В присутствии ж твоем и льститься я не смею, / Зрю прелести твои; но муку зрю свою» (в последнем стихе опять подобие антитезы). Вот сочетание полиптативного повторения (наклонения) с антитезой на протяжении двух стихов (Сонет, «Св. Ч.», 18): «Однако, страсти я по смерть не истребляю; / Я истреблением страсть больше возбуждаю» (наклонение двойное, по типу abba). Наклонение с антитезой: «Не зря Климены, зреть желает, / Узря, жалеет, что узрел» (Притча, 1761, I, 156; NB — игру слов *жалеет — желает*).

Или вот, наконец, более обширный ряд параллельных двустиший, составляющих антитезу-оксиморон каждое и связанных системой повторений: «Чем утешитися льщуся, / Самым тем терзаюсь я; / Самым, самым тем крушуся, / В чем утеха вся моя; / Где живут мои утехи, / Там все горести живут; / И в желаниях успехи / Жесточае сердце рвут» (Идиллия, «Св. Ч.», 219).

Большинство мест, аналогичных приведенным (так же как большинство приведенных примеров), находится в стихотворениях Ржевского, относящихся к 1763 г. Это не случайно. В первые годы творчества Ржевский оставался более или менее верным учеником Сумарокова; но в последние годы его писательской деятельности, в особенности в 1763 г., он отходит все дальше от первоначальной системы, разрабатывая стилистические приемы, принципиально отличные от сумароковских. В это время в особенности сильно начинает действовать и стремление вовлечь в новую систему весь словесный материал поэтического произведения от начала до конца. Ржевский пытается объединить целую пьесу единым движением, создать в пределах целого стихотворения единство завершенного синтаксического и тематического узора.

В самом деле, в приведенных до сих пор примерах приемы нарочитого упорядочивания слов охватывают лишь несколько стихов каждого данного стихотворения; они влияют на его общий стилистический характер, но не достигают еще значения основного принципа построения пьесы, организующего весь ее словесный материал. Между тем завершением системы явились стихотворения, в которых вся сумма стилистических приемов организована по-новому.

Приведу «Оду» Ржевского, относящуюся еще к 1760 г.: «Всечасно дух мутится, / И сердце томно рвет; / Всечасно грудь томится, / Противен стал мне свет. // Нигде себе покою, / Нигде не нахожу; / Все полно зрю тоскою, / Куда ни погляжу. // Вся стала жизнь пременна, / Превратен стал и свет; / Но мысль чем возмущенна / То радость подает. // Грущу и *веселюся*, / В *веселье* грусть моя, / И от чего крушуся, / Тем утешаюсь я, // *Веселости* лишася, / *Веселием* горю; / *Бедами* отягчася, / *В бедах* утехи зрю // Но ах! того не знаю, / Чего желаю я! / Куда, не понимаю, / Стремится мысль моя. // Я вольным быть не тщуся, / Любови не ищу: / Всечасно лишь мятуся, / Всечасно я грущу. // По всем местам *вздыхаю*, / *Не зная*, что начать; / *Вздыхаю*, и *не знаю*, / О чем хочу *вздыхать*. // От страсти убегая, / Жар чувствую в крови; / Напасти в ней щитая, / Подвластен я *любви*. // *Любовной* в свете страсти / Нельзя приятней быть, / И в свете нет напасти / Жесточай, как *любить*» («П. У.», II, 130).

Здесь имеем все, кажется, излюбленные приемы Ржевского; почти в каждой строфе встречаем стихи, связанные повторениями;

в целую систему приведены антитезы. Ряд строф распадается на двустишия, каждое из которых заключает или простую антитезу или оксиморон. Эти последние собраны в середине пьесы в целую группу, причем одно из двустиший содержит два противопоставления. Заканчивается пьеса обширной антитезой-оксиморон, захватывающей всю строфу. Самое строение антитез-оксиморон весьма смело; в них Ржевский доходит до предела противоположности, до абсурда; у него один член формулы начисто отрицает другой член (например: «Веселостей лишася, / Веселием горю», или «Бедами отягчася, / В бедах утехи зрю»; в этой паре антитез проведен также синтаксический параллелизм). Общий смысл этой оды в нагнетении многократно-повторенных приемов. Ржевский на все лады сопоставляет и соединяет противоположности, создает сплошную игру слов в ряде антитез. Напомню, что Сумароков разворачивал темы своих лирических стихотворений логически ясно; у него слова должны были прежде всего точно следовать за ходом мыслей или развивать ясную характеристику чувства. Ржевский, наоборот, выдвигает на первый план отвлеченно-композиционное задание. Он отходит и от манеры последовательно характеризовать настроение (лирическую тему); он порывает с логикой и пытается набором несоответствий, эмоционально оправдываемых нелепостей (с точки зрения разума) выразить нелогичности чувства. Приведенная ода по своему строению приближается к типу загадок, распространенному в русской литературе в XVIII веке. На протяжении почти девяти строф даются признаки определенного состояния души, но оно не называется. Наконец, лишь в последних стихах дана разгадка: описываемое состояние есть любовь. К загадке по построению приближается и относящийся к 1761 году сонет («П. У.», I, 184). В нем в тринадцати стихах дается подробное описание счастливого состояния, которое наступит для поэта; четырнадцатый стих заключает острие (pointe) — отгадку; описываемое состояние — это смерть («Когда же он придет? Как жизнь окончу я»). Эффект неожиданности последнего стиха подчеркнут тем, что автор постарался отвести подозрение о возможности именно такой отгадки следующими стихами: «Не вечно в горести и муке мне прожить»... «Начнут приятные утехи мне служить»... «Прейдет мучение, настанет жизнь другая».

Дальнейшим этапом по пути вовлечения в общий рисунок всей словесной массы стихотворения можно считать другой сонет того

же 1761 г. («П. У.», I, 208). Здесь Ржевский попытался провести четкий узор в синтаксически-интонационной композиции пьесы, создать полное мелодическое единство ее. Как это часто бывает у Ржевского, пьеса разделена на две неравные части, первая содержит 13 стихов, вторая один последний стих[17]. Первая часть сонета состоит из одиннадцати вопросительных предложений, занимающих каждое по одному стиху, кроме двух (центральных — V и VI), занимающих по два стиха (II катрен). Получается полная симметрия, проведенная и в тематическом построении, поскольку каждый из вопросов касается по-новому одного и того же вопроса о природе счастия. Вторая часть заключает в последнем стихе ответ на все 11 вопросов. Вот этот сонет: «Где смертным обрести на свете сем блаженство? / И коим образом в покое станем жить? / В величестве-ль чинов прямое благоденство? / Богатство-ль может здесь утехами служить? / В познании-ль вещей подробном, совершенство / Мы щастья данного довлеем положить? / Иль между всех когда стояло бы равенство, / Тогда печали бы не стали дух крушить? / Во славе ли живет блистающей лучами? / В зажженной ли любви прелестными очами? / В полях ли Марсовых и лавровых венцах? / Во обществе-ль градском и суетах приятных? / В уединении-ль в бесчувственных сердцах? / Не там; в душах оно спокойством непревратных».

К этому же типу принадлежит и «Идиллия», напечатанная уже в 1763 г. («Св. Часы», 280). И здесь мы наблюдаем тщательно проведенный параллелизм подобных в синтаксически-интонационном отношении предложений. Общий план пьесы — обычный: две части, как бы подъем и нисхождение; подъем — 21 стих; нисхождение — всего только 4 стиха. Все стихи подъема связаны единым синтаксическим рисунком; он состоит из восемнадцати повелительных предложений, из которых 15 занимают по одному стиху, а три (XII—XIV) по два стиха. Внутри этой системы развернута целая сеть параллелизмов более детальных, объединяющих большей частью по два рядом стоящих стиха, или же два двустишия. Вот «Идиллия»: «Пременись, о *день* прекрасной. / Солнце луч свой затмевай. / Наступи здесь *день* ненастной. / Дождь луга водой скрывай. / Отлетите прочь зефиры; / И останьтесь розы сиры. / Прячьтесь птички по лесам; / Ветр мешай их голосам! / Страшны молнии блещите! / Реки, волны в брег плещите! / Нимфы мест уйти ищите! / *Прилети сюда* Борей, / *Прилети сюда*

скорей! / Сокрывайте нежны взгляды, / В бездну вод скоряй Наяды! / Провождая молний блеск, / Раздавайся громной треск! / Возмутитесь чисты воды, / Гибните цветов духи! / Расходитесь хороводы, / Не *играйте* пастухи! // Ваша мне *игра* скучает, / Больше мук мне приключает: / Здесь моей Сильвии нет; / Без нее не мил мне свет».

Указанные опыты привели Ржевского к новой проблеме; он не захотел остановиться на полдороге и попытался сделать еще один шаг вперед. Чтобы создать действительно полную монолитность всего произведения, он вырабатывает искусство, сохраняя все прежние приемы, создавать стихотворение-период. Вся пьеса, обладая до мелочей проведенным искусным речевым рисунком, объединена прочной связью — единством синтаксического предложения. Первый опыт в этом направлении не дал еще окончательного результата, не выполнил систему в полной мере; к тому же он — я имею в виду небольшое стихотворение «Истинная любовь» — представляет собою «подражание французским стихам» («Св. Ч.», 357). Вся пьеса занимает 12 стихов и распадается на две равные части, устроенные аналогично; каждая из них заключает период; они объединены союзом «но» (между ними у Ржевского — точка с запятой). Следовательно, здесь попытка создать на основе параллельного построения объемистый период не овладела еще всей пьесой. В каждой из частей подъем занимает 5 стихов, нисхождение — последний, шестой стих. Оба подъема заключают перечисление признаков психологического состояния; оба нисхождения дают соответственные наименования. Значит, здесь мы имеем опять построение типа загадки, но данная пьеса заключает две загадки вместе. Первая отгадка — любовь ложная; вторая — любовь истинная; следовательно, обе части пьесы организованы в одну большую антитезу. Стихи с описаниями признаков в подъемах подчинены особой симметрии; они — двух родов; одни из них имеют центром инфинитивы, другие — имена существительные. Обозначая первые через *а*, вторые через *в*, имеем такой порядок: *аавве* / нисхождение // *вввaa* / нисхождение, т. е. правильное кольцо. Симметрия нарушается тем, что некоторые стихи заключают по два, а то и по три признака. Привожу стихотворение: «Истинная Любовь». «Чрез лестны выдумки понравиться искать, / В собраньях воздыхать, метаться и ласкать, / О страсти нежныя всечасно изъясненьи, / И в вечной верности со

клятвой увереньи, / Притворной страстной взгляд и принужденный вид / Любови истинной ни мало не явит; / Но неутешное отчаянье и мука, / Смущенное лицо, задумчивость и скука, / Почтенье робкое, стремленье услужить, / Не по желанию, но по случаю жить, / Сносить нещастии, коль рок их посылает, / Вот се любовь, и та, что мною обладает».

Вслед за пьесой «Истинная Любовь» Ржевский напечатал уже оригинальное стихотворение «Портрет», представляющее дальнейший шаг в том же направлении. Это — уже единый период в 18 стихов; подъем — в 17 стихов, нисхождение — один последний стих. Опять построение загадки; подъем — перечисление признаков; нисхождение — наименование предмета. Описания признаков все построены на инфинитивах, но отдельные стихи заключают их то по одному, то больше. Существенно внесение в изобилии излюбленных Ржевским антитез и повторений (наклонений). Вот пьеса:

ПОРТРЕТ

Желать, чтоб день прошел, собраний убегать,
Скучать наедине, с тоской *ложиться спать*,
Лечь спать, не *засыпать*, сжимать насильно очи,
Потом желать, чтоб мрак сокрылся темной ночи,
Не *спав* с постели *встать*, а *встав* желать *уснуть*,
Взад и вперед ходить, задуматься, вздохнуть,
И с утомленными глазами потягаться,
Спешить во всех делах, опять остановляться,
Все *делать* начинав, не *сделать* ничево,
Желать, *желав* не знать *желанья* своего,
Что мило, то узреть всечасно торопиться,
Не *видя* воздыхать, *увидевши* крушиться,
Внимав, что *говорят*, речей не понимать,
Не складно *говорить*, не кстати отвечать,
И много *говоря* ни слова не сказать,
Идти, чтоб *говорить*, *прийти* и все молчать,
Волненье чувствовать жестокое в крови:
Се! зрак *любовника*, нещастного в *любви*!

В описаниях признаков имеем градацию; сначала идет простое перечисление, затем вводятся антитезы и, в конце, оксиморон. Нисхождение отделяется от подъема возгласом «Се!»

Ряд стихотворений-периодов, «построенных по типу загадок, заканчивается пьесами «Размышление» и «Любовник» («Св. Ч.», 535). Первая из них мало отличается по существу от «Портрета». Несколько иначе построено в ней нисхождение: оно растянуто на три стиха и не дает слова — наименования предмета. «Любовник» являет наивысшую точку достижений Ржевского в данном роде. Пьеса заключает 20 стихов, объединенных попарно в 10 двустиший; из них девять — подъем, последнее — нисхождение. Каждый из первых четырнадцати стихов заключает антитезу-оксиморон; каждое из первых семи двустиший объединено более или менее полным синтаксическим и смысловым параллелизмом, или же повторением того или иного типа[18]. Последние два двустишия подъема заключают по одной антитезе-оксиморон. Даже нисхождение состоит из такой же антитезы. В результате получается полная, проведенная в деталях, организация речи в напряженных речевых фигурах. Основная форма синтаксического построенния — обращение. Вот стихотворение:

ЛЮБОВНИК

Хотя не связан ты, однако не свободен,
Хоть стража нет с тобой, однако ты не волен.
Ты глух, без языка, язык хотя в устах,
Ты слеп и без ума, хоть видишь свет в очах.
Сам цепи ты кладешь, сам цепи разрешаешь.
Жалеешь ты себя и сам себя караешь.
Всегда в горячке ты, хоть холоден как лед.
Хоть не в безпамятстве, но делаешь ты бред.
Ты болен всякой час, но что болит не знаешь.
Не знаешь чем болезнь чинишь и излечаешь.
Не думав ничево, задумчив завсегда.
Печален от того, что весел иногда.
Пьешь смертоносный яд, хоть рта не разеваешь,
И что за сладость пьешь, в том горесть ты вкушаешь,
И только лишь начнешь болезнь ты исцелять,
Стократно больше боль начнет тебя терзать.
Едину в том себе свободу обретаешь,
Когда мучительный яд полным ртом хватаешь.
Жестокая болезнь; одна свобода в ней,
Чтоб больну завсегда быть телом и душей.

Как видим, здесь мобилизованы все средства; пущены в ход даже каламбуры, подчеркивающие нарочитость повторений в соединении с антитезами: «без языка, — язык хотя в устах», «Не думав ничево, задумчив завсегда»[19]. Весьма примечательно следующее обстоятельство: стихотворение «Любовник», как и его предшественники, написано по типу загадок; подъем содержит перечисление признаков не состояния, а предмета. При этом нисхождение не заключает более отгадки; оно начинается возгласом и, далее, дает новый признак. Разгадка, название предмета, описываемого в стихотворении, дано лишь в заглавии его: «Любовник». Следовательно, последний шаг сделан и в этом отношении; антологическое стихотворение, постепенно приближавшееся в творчестве Ржевского к загадке, окончательно слилось с нею. Вместе с тем и загадка у Ржевского строится на приемах, примененных им в антологических пьесах и в лирике. Еще в одной из первых загадок его, в 1759 г., находим антитезы-оксиморон: «Я вдруг с своим концом беру свое начало, / Что безначалие мое уж окончало, / И приращаяся теряюсь вместе я. / С прибытком вдруг растет и трата здесь моя»... и т. д. («Еж. Соч.», 1759, I, 189)[20].

В 1763 г., когда появились пьесы вроде «Портрета», загадка также получает единый рисунок того же типа. Сначала такая загадка весьма коротка; потом она увеличивается. Например: «Что мучусь я теперь, утехи в том виной, / Но буду мукою утешена я той» («Св. Ч.», 432); здесь и двойное наклонение и антитезы-оксиморон. Или более обширная загадка: «Родитель подлость мой, мать смертным дар небес, / Хозяин мой герой и первый друг мне бес. / Я часто здания огромны созидаю, / И часто городы велики разоряю» («Св. Ч.», 731). Сходство со схемой «Портрета» полное: вся загадка состоит из трех параллельно расположенных антитез; первые две занимают по одному стиху, третья — два стиха. Оба двустишия связаны параллелизмом. Того же типа построение следующей загадки: «Всех бытность наших дел и наших благ венец, / Источник в свете зла и добрых дел творец, / Тобою мы бедам и горестям подвластны; / Но были б без тебя на свете все несчастны». Или такая загадка: «Ты я, а я есмь ты, мы двое и один, / Нет схожей нас с тобой на свете ничево, / И рознишься со мной ты более всево; / Не я тебя родил; ты мой ближайшей сын» («Св. Ч.», 732).

Помимо стихотворений, созданных по схеме, построенной на нескольких приемах, характерных для Ржевского, следует указать на стихотворения, через всю словесную вязь которых проходит как бы лейтмотив одного слова, иногда двух. Здесь прием наклонения (или повторения) распространен на все произведение[21]. Во всех указанных приемах Ржевский расходился с Сумароковым. Ржевский сознательно отходит от сумароковской «естественности», от иллюзии свободно текущей речи; он ищет удивляющего эффекта, добивается нарочитой стройности стихотворения.

В том же направлении, в интересах создания поэзии, подчеркнутой в своих поэтических особенностях и непростой, — Ржевский пытается иногда преобразовать и некоторые стилистические приемы, в частности систему тропов. На почве каламбура он развивает подчас метафору до степени самостоятельной темы, происхождение которой, с точки зрения логики основной темы, совершенно случайно. Так, стих «мой взор пленясь тобой, красы твои лобзает» разрастается в тему соперничества с взором, «совместником щастливым», гнева на него и борьбы с ним, и эта тема занимает три строфы из четырех всего стихотворения.

Из основного направления поэзии Ржевского вытекает и та особенность ее, которая, м. б., резче всего бросается в глаза при первом знакомстве с ней; Ржевский — первый в новой русской литературе насадитель поэтического трюка как такового. Его игра с языком, со стихом, упражнения во владении орудиями литературного творчества находят наилучшее выражение в поэтических фокусах. Ржевский экспериментирует в области метрики (в широком смысле). Здесь можно было бы провести линию известной исторической последовательности. Сумароков (а также и Тредиаковский) еще в середине 50-х годов начал свои опыты в области метрического обогащения русского стиха и не оставлял их до конца дней своих. Его искания имеют целью развить ритмическую выразительность стиха. Иного характера метрические опыты Ржевского. Оперируя метром, рифмой и строфой, он не задается целью создать сильнейшую эмоциональную насыщенность пьесы при помощи элементов ритма; он ищет трудности ради нее самой, для того, чтобы преодолеть ее, и, без сомнения, его произведения в этом роде показывают примечательное искусство. Так, Ржевский написал два сонета, из которых каждый может быть прочитан трояким образом: весь целиком, отдельно первые полустишия и от-

дельно вторые полустишия; каждый из получающихся таким образом сонетов имеет свои рифмы и свою отдельную тему. Вот первый из этих сонетов:

Во веки не пленюсь
Ты ведай, я тобой
По смерть не пременюсь
Век буду с мыслью той,
Не лестна для меня
Лишь в свете ты одна
Скажу я не маня:
Та часть тебе дана
Быть в век противной мне,
В сей ты одна стране,
Мне горесть и беда,
Противен мне тот час,
Как зрю твоих взор глаз,
Смущаюся всегда,

Красавицей иной,
Всегда прельщаться стану,
Во век жар будет мой,
Доколе не увяну.
Иная красота,
Мой дух воспламенила.
Свобода отнята;
О ты, что дух пленила;
Измены не брегись,
Со мною век любись.
Я мучуся тоскою,
Коль нет тебя со мной;
Минутой щастлив той,
И весел, коль с тобою.
(1761, «П. У.», I, 153)

Второй такой же сонет («П. Увес.», 1762, 119) написан на философическую тему и выдержан правильно в отношении к рифмовке всех катренов (т. е. и во внутренних и во внешних рифмах)[22].

По приему рифмовки примечательна «Идиллия», написанная на «созвучные рифмы» (встречаются в ней и составные рифмы):

На брегах текущих рек
Пастушок мне тако рек:
Не видал прелестнее твоего я стану,
Глаз твоих, лица и век
Знай, доколь продлится век
Верно я, мой свет, тебя, верь, любити стану.
Вздохи взор его мой зрел;
Разум был еще не зрел.
Согласилась мысль моя с лестной мыслью с тою;
Я сказала: будешь мой,
Ты лица в слезах не мой;
Только будь лишь верен мне, коль того я стою.
Страсть на лесть днесь променя,
И не мыслишь про меня,
О неверный! ныне стал пленен ты иною:

Мне сказал: поди ты прочь,
И себе другого прочь;
Как несносно стражду днесь, рвуся я и ною[23] («П. У.», 1762, 117).

В смысле метрического строя интересна «Ода, собранная из односложных слов». Это опыт, имевший, по тем временам, особый интерес в связи со спорами о метрической природе односложных, слов вообще. Метрическая схема оды Ржевского приближается к мыслимому русскому спондею, но в реальном звучании ее ритм, разумеется, ямбический. Это происходит вследствие подбора большинства энклитик или слов, могущих сойти за таковые, на слабых местах ямбической схемы (следовательно, ода как бы доказывает правильность точки зрения Сумарокова)[24]. Вот начало оды: «Как я стал знать взор твой, / С тех пор мой дух рвет страсть; / С тех пор весь сгиб сон мой; / Стал знать с тех пор я власть. / Хоть сплю, твой взор зрю в сне, / И в сне он дух мой рвет; / О коль ах мил он мне! / Но что мне в том, мой свет?»... и т. д. (1761, I, 114).

Рядом с этой одой напечатана притча «Муж и жена», центральная часть которой составляет ромб; каждый следующий стих увеличивается на один слог; начинается ромб с односложного стиха («нет»), затем идет одна стопа ямба мужского, затем одна стопа женского ямба, затем двухстопный ямб с мужским окончанием, двухстопный с женским окончанием и т. д. на протяжении тринадцати стихов, вплоть до шестистопного ямба с женской рифмой; начиная с 14-го стиха таким же образом идет уменьшение вплоть до односложного стиха («так»). Следовательно, здесь дан систематический свод всех употреблявшихся в то время в русской поэзии ямбических строк-стихов (в печати это место также имеет вид ромба)[25].

Ржевский выступил на литературное поприще как один из учеников Сумарокова. Он принадлежал к группе поэтов, которые воспитались на творениях этого последнего. Ему, как и другим, трудно давалось преодоление сумароковской системы, от которой он исходил. Во многих отношениях он навсегда остался связанным с Сумароковым. В особенности в пределах понимания отдельных жанров было трудно бороться с ним. Так, в притчах Ржевский остается послушным учеником «российского Лафонтена». Легче оказалось справиться с элегией, тем более что здесь оказал помощь Херасков и др. Но творческое внимание Ржевского было

направлено прежде всего на вопросы стиля. Сумароковская речь начинала, по-видимому, казаться бледной; прозрачность, так неприятно поражавшая потом Мерзлякова, бросалась в глаза; ослабленность, экономия всех средств воздействия должна была притуплять постепенно самый эффект. Новому поколению понадобилась другая, новая поэзия. Поэзию простоты сменяла поэзия искусственности. Прежде всего нужен был эффект, нужен был блеск механизма, нужно было утвердить все права за открытой поэтической конструкцией как таковой. Это русской литературе дал Ржевский. Он создал поэзию изящного ухищрения, сознательной, подчеркнутой игры, он обнажил перед читателем закулисную механику поэзии, он снова стал эквилибрировать на канате, в то время как Сумароков хотел убедить публику, что он ходит по земле. Сумароковский примат темы (рациональной или эмоциональной) уступил место примату схемы, чертежа. Стоит припомнить требования, которые предъявлял поэту Сумароков, и мы увидим, что Ржевский, один из видных учеников его, уже в 1763 году не выполнял их. Даже в отдельных приемах видно расхождение. Напомню, что Сумароков издевался над любовью Тредиаковского к оксиморонам типа «трезвое пианство» и др.[26], пародировал наклонительные повторения того же поэта вроде «И не делай больше сердцу пре-обидных ты обид»[27]; между тем, ученик его опять возлюбил эти и аналогичные приемы, и уже через 12—13 лет. Так, из среды сумароковского направления выросло его отрицание.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ ПОЭЗИИ ДЕРЖАВИНА

Семидесятые годы — эпоха, когда сумароковская школа, угрожаемая уже новыми течениями (В. Петров), закрепляла свои достижения рядом крупных творений. В это время школа все больше отрывалась от учителя. Новые произведения Сумарокова, частично пробивавшие неизведанные пути, частью же находившиеся под влиянием работ его бывших учеников, не имели уже того значения, какое имело его творчество в 50-е и даже 60-е годы; его смерть (1777) едва ли сильно отразилась на ходе литературы, потому что фактическим главой движения уже в течение нескольких лет был Херасков.

Основным содержанием эпохи было создание крупных поэтических форм на основе работы, произведенной в прошлом десятилетии; при этом повествование, эпическая стихия — на первом плане. Прежде всего появляется комическая поэма; еще в 1763 г. В. Майков издал поэму-шутку «Игрок ломбера»; теперь, в 1771 г., он печатает своего «Елисея», поэму в духе «Налоя» Буало, вобравшую опыт комических поэтических жанров (эротич. стихотворение, сказка, бытовая басня, эпиграмма); поэма написана по-сумароковски грубым языком и заключает ряд бытовых тем низменного характера, также пародийные элементы. На основе эклоги выросла обширная буколическая поэма Ф. Козельского «Незлобивая жизнь» (1769); в противоположность поэмам Майкова, она не имела успеха хоть сколько нибудь значительного. В середине 70-х годов была написана Богдановичем «Душенька». Эта веселая поэма-сказка явилась завершением всего пути, пройденного стихотворным сказом (в разностопном ямбе) в басне Сумарокова и его учеников и в жанрах, смежных с басней, «прибаске», «превращении», «сказке» Хераскова и самого Богдановича. В 1772 г. Херасков опубликовал первый опыт героической поэмы, еще небольшой по объему, «Чесменский бой»[1]; лишенная еще сюжета и

приближающаяся к типу панегирика (торжественной епистолы), эта поэма возрождала уже манеру повышенной патетической речи, давала гиперболическое прикрашивание тем, получившие вместе с развитым сюжетом и введением символически-волшебного элемента завершение в «Россиаде» (1779); «Россиада» произвела на современников потрясающее впечатление.

Тогда же, в 70-х годах, получила распространение особая струя, зародившаяся в русской поэзии еще в конце прошлого десятилетия, именно подражание народной поэзии. В этой области много поработали собиратели памятников устной поэзии, М. Чулков и М. Попов. Так, первый издавал сборники сказок в народном (псевдонародном) духе, второй составил описание древнеславянской мифологии (большей частью фиктивной), из которой черпали сведения поэты последующего времени и т. д. Чулков издал также знаменитое «Собрание разных песен» (1770—1774). В то же время Сумароков и потом Попов создают песни в народном стиле, «народным складом». В 1772 г. появилась стихотворная опера Попова «Анюта», стилизующая крестьянскую речь, в 1779 г. — «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова с «народными» песнями, народными обрядами. Стремление приблизиться к национальной стихии, выражающейся в поэзии народа, все чаще заставляет писателей XVIII в. подражать тем или иным элементам этой поэзии.

В том же 1779 г., когда появилась «Россиада», новое явление в поэзии изменило соотношение сил, установленное всем развитием бывшей сумароковской школы; к этому году относятся первые замечательные произведения Державина. С конца 60-х годов он, работая вдали от литературных кружков и литературных страстей, шел ощупью и искал своего призвания. Его отношение к творчеству в это время было чисто ученическим. Он старался воспроизвести то, что находил у старших поэтов, объявленных образцовыми; при этом он, по-видимому, воспринимал их в одной плоскости, как равноценных мастеров различных жанров; не примыкая ни к одной партии, он мог даже не отдавать себе ясного отчета в их существовании или в смысле их полемики, мог учиться в равной мере у поэтов враждующих лагерей. Сам Державин сказал впоследствии, что в начале своей деятельности он «в выражении и слоге хотел подражать Ломоносову.., хотел парить», но тут же прибавил, что «это не удавалось» ему, что он «не мог постоянно выдерживать

изящным парением слов, свойственных одному Ломоносову великолепия и пышности речи»[2]. В самом деле, отчетливые следы стремления идти по пути Ломоносова видны в первых торжественных одах Державина. Здесь находим и разрывы в развитии темы, сопровождающиеся мотивом «восторга души» поэта (напр., ода 1773 г., строфа 3—4[3], или «Fragmentum» 1772 г.)[4], и обилие таких риторических украшений, как обширные сравнения, разбивающие к тому же единство темы (например, ода на рождение Екатерины 1774 г., стр. 3—11, 15 в прим. 13 и др.)[5], и целый ряд таких выражений, как, например: «*Возвед свои я мыслей взоры*, / Над верх полночныя страны», «Плетется там *похвал пучина*» (1767)[6]; или: «Скачи, ликуй, шуми, Парнасс» (1773); или: «Дерзай, теки, стремись, несись, / И в быстром вихре скоропарном»... (речь к музе; 1774); или: «Но скопы *жирных*, черных *туч*» (ib.); или: «Там в вихрях перемен крутящих» (1772) и т. д. Семантические ходы ломоносовского типа сплетаются в мотивы, представляющие прямое подражание Ломоносову; напр., «Ты, Муза, бурь стремясь с вершины (вариант: «звезд стремясь»...) / Как мой восторг несись, шуми, / Триумфы пой Екатерины, / Воспой, начни, звучи, греми. (sic) / Свергая тучу с тверди звезд, / Возженных в ней главой Парнасса, / Расчисть, расширь обширность мест / Для хвал там сей царицы гласа. / Стряси светил всех блеск в надир: / Тебе всегдашний мрак, Омир, / Мое днесь солнце освещает, / Моя богиня дальний свет. / Не баснь о ней мной здесь вещает, / Но правда в Ломоносов след» (1772); здесь по-эпигонски сгущенное подражание закреплено упоминанием поэта-образца. В том же отрывке имеем, например: «Уж зрю грядущий сон очам; / Там пал лавровый лес к стопам, / Там твердь благоухает смирны».., или: «Но что мрачится горизонт / И реет пламень над лесами! / Угрюму бровь навесив в понт, / Гора стоит под небесами; / От ней плеяды дым темнит / И жупел среди волн горит; / Не бранный ль демон мною зрится? / Средь поль, средь дебрей, средь пещер, / Из челюстей земля багрится; / Ужасен мерзкий изувер». Есть и прямые реминисценции: «И бурными как холм шагами»... (идет исполин; 1772), здесь примечательное усиление ломоносовского выражения: «Там кони бурными ногами» (1742, и еще раз «И топчет бурными ногами», 1750), с приведением его к полному абсурду. «В пространстве *бездны звезд* широком» 1773; ср. у Ломоносова: «Открылась *бездна звезд* полна»). «Ве-

лико дело и чудесно» (1767; указано Гротом[7]); у Ломоносова: «Велико дело есть и знатно» (1746).

Если в торжественной оде влияние Ломоносова было велико, то в других жанрах он мало чему мог научить Державина. Приведенное выше признание поэта очевидно неполно характеризует его юношеское творчество. По-видимому, полнее изображает его ученические пути другое замечание Державина (в «Записках»), в котором может идти речь уже не только об одах, но и о других жанрах, более деятельно разрабатывавшихся молодым поэтом; Державин пишет, что он упражнялся в «кропании стихов, стараясь научиться стихотворству из книги о поэзии, сочиненной г. Тредиаковским (о влиянии теории Тредиаковского говорится и в записи, цитированной выше. — *Г. Г.*), и из прочих авторов, как гг. Ломоносова и Сумарокова. Но более ему других нравился по легкости слога помянутый г. Козловский»...[8]; итак, не только рядом с именем Ломоносова поставлено имя его антагониста, но, оказывается, «более других» Державину нравился Козловский, поэт школы Сумарокова, входивший, по-видимому, в херасковскую группу. И действительно, как ни велико было почтение молодого Державина к Ломоносову, он не мог не воспринять плодов тридцатилетней работы Сумарокова и его школы, тем более, что эта работа отделяла его эпоху от Ломоносовской. Злые эпиграммы на Сумарокова[9] не мешали Державину учиться у него; самые эти эпиграммы продиктованы, по-видимому, желанием защитить поэта, канонизованного после смерти, от жившего и весьма нетерпимого врага; они направлены против личных свойств характера Сумарокова, а не против его системы; более того, они доказывают, что Державин не отдавал себе отчета в принципиальном смысле борьбы систем Сумарокова и Ломоносова, поскольку он оценивал выпады первого поэта против второго как проявления зависти.

Явственные следы последовательного подражания Сумарокову видны в юношеских эпиграммах Державина; значительное число их, так же как и пьес других жанров, относящихся к той же эпохе, остается до сей поры неизданным, так как Я. Грот не счел их достойными помещения в «Полном собрании сочинений Державина»[10]. Самое понимание Державиным жанра эпиграммы как короткой сатирической пьесы с острием (pointe) в конце, написанной александрийским стихом, — сумароковское; у Сумарокова взят и слог, лаконичный, грубый, комический, построенный на

вульгарно-разговорных интонациях и «низком» словаре, и пристрастие к собственной речи, к диалогам. Наконец, сатирические темы у Державина также вполне сумароковские: корыстный врач («Стыдливость», «П. С. С.», III, 461) или пьяницы и жестокие грубияны-подьячие («Улика», ib., 462); или неизд. пьеса о священнике и воре: «*Раскаяние*. Пришедши в чувство вор, задумал он спасаться / И для того хотел с грехами поквитаться, / Пошел тот час к попу; поп спрашивал его: / Скажи друг, не утай, не крал ли ты чего? / А вор ему на то: обманывай ребенка, / Я б правды не сказал в приказе из застенка»[11]. У Сумарокова о суеверии см. эпигр. 33, 34, 42, о ложном покаянии эпигр. 69 («П. С. С.», т. IX); о воре и церкви в баснях («П. С. С.», 2, VII, 33, 106); там же о лицемерии духовных (ib., 319 — заимств.); см. также статью «О суеверии и лицемерии» («П. С. С.», 2, X, 141), о «духовных особах, наполненных суеверием и лицемерием» в Предисловии к «Дополнению к духовным стихотворениям» (1774; в «П. С. С.» нет)[12]. Одна из наиболее разработанных Сумароковым эпиграмматических тем — неверность жены, изображенная в духе анекдота, также встречается у Державина — в «П. С. С.», III, 461 («Совет») и среди неизданных: «Ты так любим как муж; твой друг милей души. / Верна ль тебе она, ты сам то разреши» (ср. у Сумарокова в «П. С. С.», т. IX, эпиграммы 5, 7, 8, 12, 14, 16, 24, 25, 36, 37, 38, 47, 48, 49, 66). Любопытно сопоставить одну из неизд. эпиграмм Державина с известной эпиграммой актера Ф. Г. Волкова и обе с эпиграммой 60-й Сумарокова. У Державина: «Гостиной сын с конем пред всеми щеголяет; / Жеманно он сидит, жеманно разъезжает. / Взвевая гриву ветр и всаднику власы, / Пригожству обоих равны дает красы. / Не знаю я кому сказать тут похваленье, / Лошадке ль оказать, ему ли предпочтенье». У Волкова: «Всадника хвалят: хорош молодец. / Хвалят другие: хорош жеребец. / Полно, не спорьте: и конь и детина, / Оба красивы, да оба скотина»[13]. У Сумарокова: «Милон на лошади, Милонов конь прекрасен, / Блистает он под ним как будто месяц ясен; / Однако бы еще и больше он блистал, / Когда бы сам Милон его возити стал». Мотив, положенный в основу эпиграмматической пьески Державина «Стража» (неизд.), реплика героини, отбивающейся, больше для виду, от ласк героя, — находится в одной из популярных песен Сумарокова (песня 64, «П. С. С.», т. VIII)[14]. С сумароковской традицией следует связать и эротиче-

ские эпиграммы молодого Державина; эротика, подчас весьма пряная и откровенная, введена у Сумарокова в эклогах в еще большей степени, чем, например, в эпиграммах. Непечатная эротико-порнографическая литература обильно разрослась вокруг Сумарокова уже в середине столетия. Связь ее с самим Сумароковым отмечена хотя бы тем, что, например, в сборнике, ходившем под именем Баркова (Ркп. Росс. Публ. Библ.), помещен ряд эпиграмм Сумарокова, что видно из сличения с IX томом его «П. С. С.» Весьма характерными образцами этой «барковской» литературы являются соответственные пьесы Державина; некоторые из них также попали в упомянутый сборник. С эпиграммами почти сливаются в жанровом смысле «Билеты» молодого Державина; это жанр, представленный в поэзии XVIII века только Сумароковым; например, у Державина: «Как ехо по лесам не долго раздается, / Подобно и твоя так слава остается», или: «Прекрасный свет очей, всех дум его прельщенье, / И радостей ему едино составленье», или приведенная выше эпиграмма «Ты так».., названная «билетом», или напечатанная в «П. С. С.», VIII, 265 (ср. у Сумарокова в «П. С. С.», т. IX).

Среди неизданных стихотворений молодого Державина находится Еклога, написанная в духе сумароковских еклог, и целый ряд песен, из которых некоторые настойчиво напоминают сумароковские. Например, такая песня: «Без любезной грудь томится, / Слезно очи возрыдают, / Без любезной ум мутится, / Дух и сердце унывают. / Ах! вы сгиньте с глаз утехи, / Вы завяньте все цветы, / Обратитесь в плачи смехи, / Не прельщайте красоты; / Теней ветви не бросайте, / *Не журчите вы струи*, / Вы зефиры не летайте, / Не свищите соловьи. / Мне на свете жить постыло, / Скучно стало жить в лугах, / Мое стадо мне не мило, / Нет любезной на очах. / О! Филиса, как сгруснется / Тебе в дальней стороне, / Знай, тут сердце мое рвется, / Потужи тогда о мне». Ср. с этим, например, 3 идиллию Сумарокова («П. С. С.», т. VIII), или в идиллии 4: «Мне больше не приятны / Источники сии, / И песни мне не внятны, / Как свищут соловьи /.../ Лети отсель Зефир, увянь прекрасна роза, / Не трогайте струи журчаньем берегов» и т. д. (ib.), или в идиллии 5: «Без Филисы очи сиры, / Сиры все сии места. / Отлетайте вы, Зефиры, / Без нея страна пуста; / Наступайте вы морозы, / Увядайте, красны розы. / Пожелтей зелено поле. / *Не журчите вы струи* (стих полно-

стью повторен Державиным), / Не вспевайте ныне боле, / Сладких песен *соловьи* / Стонь со мною эхо ныне, / Всеминутно в сей пустыне. / С горестью ль часы ты числишь / В отдаленной стороне? / Часто ль ты, ах! часто ль мыслишь, / Дарагая обо мне» и т. д. (ib)[15]; ср. также, например, песню 21 или в песне 80: «Разлейтеся по рощам потоки чистых вод, /.../ Вы вяньте, розы, вяньте, валитесь прочь от лоз, /.../ Престаньте птички песни в дубровах воспевать, /.../ Зефиры прочь за рощи»... и т. д. Приведу первые строфы еще нескольких песен Державина, похожих на сумароковские: «В день судьбины раздраженной, / Как расстался я с тобой, / Тмился свет в глазах полдневный, / Дух всех сил лишался мой. / Я, ах! тем лишь утешался, / Душу в теле удержал, / Что не на век разлучался, / И тебя, мой свет, терял; / Что увижусь, мнил, с тобою, / Минет бедство и с грозою»... «Ко мне ты страстью тлеешь, / А я горю тобой, / Ты жизнь во мне имеешь, / Я жив твоей душой. / Вся мысль твоя мной пленна, / В тебе моя вселенна, / И все заразы глаз. / Я зря тебя прельщаюсь, / Все также восхищаюсь, / Как будто в первый раз»... «Со властью в сердце путь открывши / Заразой прелестей твоих, / И хладну кровь воспламенивши / Прелестным взором глаз драгих, / Скажи, стенание внимая, / Могуль желанныя, драгая, / За страсть себе награды ждать? / Иль в век пленившися тобою, / Лишась свободы и покоя / Без пользы слезы проливать»... «Как с тобою повстречался, / Я свободу потерял, / С тех пор пленом отягчался / И лишь только воздыхал. / Тому прежде я не верил, / Что прельщен тобою стал: / Но ах! тем лишь лицемерил, / Себе сам я изменял» и т. д. Можно также сопоставить стихотворение Державина «Пикники» (по Гроту — 1776, «П. С. С.», I, 41) с первой песней Сумарокова («П. С. С.», т. VIII).

Через произведения Козловского[16], бывшего офицером полка, где служил солдатом Державин, или каким-либо иным путем этот последний, по-видимому, приобщился к результатам той работы, которую проделали поэты группы Хераскова. Знакомство с этим поэтическим движением также оставило некоторые следы в поэзии Державина, в это первое время своего творчества по-ученически переимчивого. Так, мы находим у него неоднократное подчеркнутое применение фигуры «наклонения», характерной как для самого Хераскова, так и для других поэтов его группы (см. выше, в статье о Ржевском); например: «Против желания *живу живя* в тебе»

(«П. С. С.», III, 253), или: «Где *свету свет* сам *светит* Бог» (III, 262), «*Венцом венчанная* царей» (ib.), «От *бездн* вершин сквозь *бездны* зрящий» (III, 263), или: «Как мной *любим* ты страстно был. / *Любя, любви* кто изменил» (I, 10), или: «Представь, *уста*, отколь *любовь* / *Любовными* ты пил *устами*» (I, 11) и т. д. Примечательна пьеса Державина «Модное остроумие», явственно написанная по образцу аналогичных пьес Ржевского (напр., «Истинная любовь», «Портрет»; приведены в главе о Ржевском); то же построение по типу загадки, тот же ряд параллельных фраз, опирающихся на инфинитив и связанных иногда противопоставлением, осложненным «наклонением» (в случаях фразы, замкнутой в полустишии и соотнесенной с соседним полустишием). Однако у Державина механизм построения не имеет той сгущенной, отчетливой формы, как у Ржевского. Привожу пьесу: «Не мыслить ни о чем и презирать сомненье, / На все давать тотчас свободное решенье, / *Не много* разуметь, о *многом* говорить: / Быть *дерзку*, но уметь *продерзостями* льстить; / Красивой пустошью плодиться в разговорах, / И другу и врагу являть приятство в взорах, / Блистать *учтивостью*, но *чтя* пренебрегать, / Смеяться дуракам, и им же потакать, / Любить по прибыли, по случаю дружиться, / Душою подличать, а внешностью гордиться, / Казаться богачом, а жить на счет других, / С осанкой важничать в безделицах самих, / Для острого словца шутить и над законом, / Не уважать отцом, ни матерью, ни троном; / И словом, лишь умом в поверхности блистать, / В познаниях одни цветы только срывать, / Тот узел разсекать, что развязать не знаем; Вот остроумием что часто мы считаем» («П. С. С.», I, 44). Необходимо отметить, что такой вид данное стихотворение приобрело лишь во второй редакции, напечатанной в 1783 г. Первоначально (в тетради стихов, написанных приблизительно между 1767 и 1775 г.) она имела вид, значительно менее отчетливый в отношении к заданию, показанному Ржевским; очевидно, Державин именно поэтому и счел необходимым переделать ее в направлении приближения к Ржевскому[17].

К раннему периоду творчества Державина относится «Загадка» («П. С. С.», III, 468), весьма напоминающая загадки Ржевского (и других поэтов «Полезного Увеселения»); опять ряд признаков, сопоставленных по принципу антитезы: «Я тварь ума и рук, моя дочь бесконечность; / В людской я жизни миг, а в Божьей

жизни вечность; / Едва я не ничто, но я слепыми зрим; / Составил *меру* я, но я *неизмерим*; / Стремятся все ко мне, хоть всем я неизвестен; / Могу *телесен* быть, равно и *безтелесен*, / В огне, в земле, в воде, в эфире среди сфер; / У Русских дама я, у Немцев кавалер» (примеры загадок Ржевского см. в главе о нем). Может быть, не случайно совпадение одного места в стихотворении Державина «Раскаяние» (по Гроту, 1770 г., «П. С. С.», III, 252) с аналогичным выражением Ржевского в его «Стансе» 1760 г. («Пол. Увес.», II, 236), тем более, что самое это выражение в поэтической речи необычно и, пожалуй, даже смело. У Ржевского читаем: «*Нет счастья* в свете сем, как кто в нем ни живет, / *Нет счастья, говорю*; что нет душе покою»... У Державина: «*Лишил уж ты меня* именья моего, / *Лишил уж ты меня* и счастия всего, / *Лишил, я говорю*, и — что всего дороже, — / Какая может быть сей *злобы злоба* строже»... Как видим, учась своему искусству, Державин брал свое добро там, где он мог его найти. Не углубляясь в рассмотрение полемической стороны современного литературного движения, он старался повторить образцы, данные различными группировками. Подражая в равной мере и Ломоносову, и Сумарокову и его ученикам, он упражнялся в владении орудиями своего творчества, приобретал возможность использовать все результаты поэтической работы, добытые до него представителями враждующих систем. В начале деятельности Державина этот путь собирания и подражаний приводил его к эклектизму, к двойственности. Разные системы сочетались у него с разными жанрами и существовали рядом. Но уже в это ученическое время среди чужого пробиваются у Державина первые ростки нового, своего. Правда, это только опыты, правда, все вообще творчество данного периода показывает некоторую неумелость поэта (нередки натяжки как в отношении метра, так и в отношении языка), — важно все же, что начиналась переработка заимствованного, начиналось искание своего лица. Именно из этих самостоятельных штрихов в ученических работах вырос потом великий мастер, завершивший пути развития поэзии XVIII века. Характерны, например, метрические опыты молодого Державина, показывающие, что уже в это время он стремился разрушить каноническое однообразие метров, установившееся в 60-х годах. Это стремление привело его позднее к метрическим реформам, реализованным в целом ряде поэтических произведений величайшего

значения и достоинства. Примечательна «Молитва» (в тетр. около 1767—1775), написанная трехсложным метром, однако с целым рядом пропусков неударных слогов, со спорадически появляющимися анакрузами (один и два слога); в результате получается т. н. «дольник», вольноударный стих, при этом заключенный в сложные строфы по 3 стиха, в которых третьи стихи не рифмуют вовсе (они всегда имеют анакрузу), остальные же имеют почти последовательно проведенную внутреннюю рифму. Вот начало стихотворения:

Боже создатель, владыко творец,
Ты мой питатель, и ты мой отец
И мой покровитель.

Ты мя судьбою во свет породил,
Святою своею рожденна вскормил,
Повелел ты и жить.

В чреслах кровями рождшей моей
Юна, сосцами кто властью своей
Как не ты воздоил?

В жизни мне ныне, в бунте страстей,
В лютой пучине напасти моей,
Все ты ж мой помощник... и т. д.

(Эта редакция пьесы не издана.)

Через несколько лет Державин исправил это стихотворение; любопытно, однако, что еще в 90-х годах он снова вернулся к нему и вновь переработал его, несколько сглаживая прихотливый ритмический узор («П. С. С.», III, 486); следует полагать, что пересмотр этой пьесы приблизительно через 20 лет после ее написания объясняется именно тем, что в конце столетия Державин усиленно разрабатывал метрические проблемы и притом в том же духе, как это было предуказано ранней редакцией «Молитвы». Рифмовка в строфе не всех стихов, прием столь характерный для позднейшей техники Державина, встречается еще один раз, кроме «Молитвы», в ранних стихах его. В одной из неизданных песен имеем строфы по 5 стихов, из коих первые 4, — шестистопные ямбические, рифмуют сплошь мужскими рифмами (это также примечательно), пятый же, трехстопный не рифмует; именно этот вид данного метрического приема, строфа с нерифмующей концовкой,

типичен для позднейшего Державина[18]. Вот начало песни: «Дианин светлый лик, ефирну чистоту, / Аврорин зря восход, румяны небеса, / Не вижу там нигде толику лепоту, / Как блещет на лице изящная краса / В девице здесь младой. // Приятный птиц напев, где роз цветут куста, / Не тешит столько слух, столь взор не веселит, / Как здесь влекут в восторг прекрасные уста, / И нежит сколько грудь и сердце сколь бодрит / Умильный нежный тон». Позднейшие державинские опыты предвосхищает также «Идиллия, переложенная в стихи с греческого перевода», помещенная все в той же тетради ок. 1767—1775 гг. В ней александрийский стих обновлен внесением гиперкаталектики в цезуре; вот первые стихи пьесы: «Гневлив Ерот и дерзок, но любят его музы, / С ним в хорах они водят согласные союзы[19]; / С ним вместе чтобы пети, за ним они стремятся, / И дикого Ерота ни мало не боятся»... (конец пьесы с примечательной внеметрической, но рифмующей концовкой напечатан Гротом в «П. С. С.» Державина, III, 459, в примеч.). Может быть, в связи с традицией подражаний народным песням стоит одна из песен молодого Державина, в которой он, воспользовавшись метрическим опытом Сумарокова и идя в значительной мере по его следам, дает произвольное чередование различных метрических форм (у Сумарокова они составляли обычно правильно повторяющуюся логаэдическую строфу): «Року надобно, чтоб разсталася, / С тем, люблю кого, не видалася. / Вылетай, душа, из тела вон. / Плачу, я плачу, что уехал он. / Каково без души на свете жить? / Не живою, но мертвой должно быть. / Я так шатаюсь бездушна как тень, / Только, что жива, ночь плачу и день. // Слезы затьмили всее красоту; / Младость, утехи я чту в суету; / Только отрада — любезного вид, / Он меня тешит, лишь он веселит; / Остаток я зрю лишь в нем живота, / Дышет увядша лишь им красота»... и т. д. Непосредственно вытекает из подражаний народной поэзии (Сумарокова, Попова) другая песня молодого Державина (также неизданная), однако и здесь он внес новый штрих; песни «народным складом» писались 4-ст. хореем с сплошными дактилическими окончаниями без рифм (Сумароков, песня 19 в VIII т. «П. С. С.»; Попов, песня 20 в «Досугах» 1772 г., т. I; кроме того см. у Сумарокова песню 70 с мужскими рифмами сплошь, метром: — ∪∪ — ∪ — ∪ — , и у Попова — песню 21 шестистопным хореем с женскими рифмами); именно этот метр получил к концу века характер «народного» по преиму-

ществу. Державин изменяет его в том смысле, что вводит в него рифму, тем самым давая первый опыт последовательной дактилической рифмы в русской поэзии. Вот начало его песни: «Я лишась судьбой любезного, / С ним утех, весельев, радости, / Среди века бесполезного / Я нерада моей младости. / Пролетай ты, время быстрое, / Быстротой стократ скорейшею; / Помрачись ты небо чистое / Темнотой в глазах густейшею». Далее появляются (в четных стихах) отягчения на последнем слоге, соответствующие таким же отягчениям в нерифмующих окончаниях «народного склада» и превращающие рифму в мужскую; например, конец песни: «Пролетая всю вселенную, / Мыслями тебя везде ищу, / Тебя в душу распаленную, / Возвратись, любезный, заключу». В одной из неизданных песен Державина примечательно переплетение разных стилистических элементов; разговорная, легкая, почти ироническая речь соединяется с серьезнейшими фразами; все вместе осуществляет обычную в поэзии 60-х годов дидактическую тему. Здесь дан прообраз того «шутливого слога» в высоких жанрах, которым впоследствии так мастерски владел Державин («Фелица», «На счастье» и мн. др.). Вот песня: «Пусть заутра, пусть я ныне, / Пусть до ночи я скорблю, / Но совсем я в сем унынье / Мово щастья не гублю. / Потому, меня кто хулит[20], / Тот глупее всех глупцов, / Ибо тщетно меня судит; / Я обычаем таков. // Суета все, деньги, злато, / Все сокровища суть бред, / Живут многие богато, / Но спокойства у них нет. / Славословлю творца щедрость, / Что во власть мя не дал ей (т. е., вероятно, суете. — *Г. Г.*); / Мне душевная веселость / Милионов всех милей». В этой «песне» интересны и неточные рифмы, напоминающие позднейшего Державина.

Подготовительный период творчества Державина закончился около 1779 года; в это время он создает «Ключ», «Оду на смерть кн. Мещерского» и т. д. Последующие годы приносят один за другим шедевры поэта; в 1783 г. было напечатана «Фелица», имевшая редкий успех и надолго укрепившая славу Державина. Далее, в течение нескольких лет, ряд произведений укрепил новую поэтическую систему. На новом, совершенно «особом пути», который Державин, по его словам, избрал с 1779 г., он руководствовался «наставлениями Баттё и советами друзей», Н. А. Львова, Капниста и Хемницера[21]. Все четыре поэта составляли как бы кружок, в котором наиболее сильный поэт, Державин, испытывал

сильное влияние поэтических воззрений своих более образованных, по-видимому, приятелей. Между тем, они были в большей или меньшей степени связаны с традициями сумароковской школы. Львов, эрудит, теоретик, ближе всех подходил в своем творчестве к наследию самого Сумарокова. Хемницер принял из рук сумароковцев распадавшуюся басню и возрождал ее, исходя из данных работы Хераскова. Капнист (в 80-х годах) продолжал традицию философически-торжественных (лиродидактических) од. Вполне отдавая себе отчет в том, что двойственное развитие поэзии 70-х годов привело ее к кризису, этот блестящий кружок полагал, что следует искать выхода из положения в возрождении истинной «естественности» в литературе и, отчасти, в приближении ее к народно-поэтической стихии (им был близок и Баттё с его теорией «подражания прекрасной природе»)[22]. С другой стороны, выход из тупика мог быть осуществлен органическим слиянием элементов враждующих традиций, переданных данной эпохе всем предшествующим развитием поэзии. Державин, воспринявший в ученический период эти разнообразные традиции, был лучше чем кто-либо подготовлен для создания такого синтеза. Эту задачу примирения противоречий современной поэзии, подведения итогов всей литературной работы за 40 лет он и выполнил. Именно насущной необходимостью появления его поэтической системы можно объяснить тот шум, тот успех, который встретил первые его произведения, устанавливающие эту систему.

Зрелый Державин связан тесным образом с Сумароковым и его школой; помимо подготовлявших эту связь опытов первых годов его творчества, помимо того, что ему, по его мнению, не удавалось подражать Ломоносову, не удавалось выдерживать великолепие и пышность речи и т. д., существенное значение в этом смысле не могли не играть «советы друзей». С самим Сумароковым Державина сближает, например, беззастенчивость словаря; Державин приемлет все слова русского языка, иной раз самые «низкие», даже «простонародные». Но простые слова он иногда перемешивает с «высокими», создавая контрасты в лексике. Также и субъективный лиризм многих его стихотворений, черты индивидуальной автохарактеристики восходят к интимной лирике Сумарокова. Оттуда же идут, по-видимому, и сатирические темы Державина и его искусство говорить «простым языком» о житейски-бытовом, о мелочах, сатирически освещенных, вообще его наклонность к «ре-

альному». Столь же существенные элементы своей системы Державин воспринял у представителей школы Сумарокова; у них он научился организовать свой синтаксис. И у него легкая, иногда разговорная фраза сочетается с другими, аналогичными в сложное единство, объединенное отношением параллелизма и т. п. Речь получает специфический рисунок, укрепляется схемой, причем эта схема реализуется по преимуществу не в организации фразы, взятой в отдельности, а в отношении фраз. Частые словесные скрепы (анафоры и др. повторы) служат орудием этого приема (позднее в аналогичные схемы Державин вводит фразу более торжественно построенную). Приемы стилистического орнамента херасковской группы (антитезы всех видов, повторы слов в различных строфических и интонационных функциях и т. д.) получили особое развитие у Державина; он не чужд игре слов (ср. Ржевский). Вообще, блестящие словесные узоры, характеризующие речь Державина и сочетающиеся с простотой ее, — завершают достижения в этом направлении 60-х и 70-х годов. Не менее сильно повлиял на Державина и уклон сумароковцев в области тематики. Дидактические темы, медитации постоянно сочетаются у него с лирическими. Вещание высоких истин или важные размышления служат существенным элементом темы многих значительнейших его произведений, причем и те и другие вставляются у него, как и у сумароковцев, в оправу лирически-взволнованной речи. Такие дидактические мотивы связаны у Державина с субъективно-лирическими признаниями. Не прошло даром для зрелого Державина и влияние творчества Ломоносова. От него он унаследовал «лирический беспорядок» в тематическом плане оды; логической связи частей нет; он с легкостью перелетает от одного мотива к другому; ода опять распадается на ряд отрывков, связанных эмоциональной близостью или более или менее случайными ассоциациями (впрочем, не все оды Державина так построены). Ломоносовскую струю в державинской системе сразу же заметили современники. Когда в 1783 г. появилась в печати «Фелица», отдельные места из нее были дважды подвергнуты неблагоприятной критике. Содержание выпадов показывает, что они исходили из лагеря непримиримых и уже консервативных последователей Сумарокова. Так, один из критиков порицает в оде Державина перерыв в ведении темы, другой — метафорический способ выражения. Примечательно, что Державин, оправдываясь от второго из этих обвинений, прибегнул

к авторитету Ломоносова и напомнил суровому критику о «витиеватом или фигурльном смысле» слова, противопоставляемом «натуральному» смыслу его, т. е. высказал взгляд на этот предмет, аналогичный ломоносовскому. Может быть, от Ломоносова идет и проявляющаяся иногда тяга Державина к славянизмам. Впрочем, тяга к ним могла перейти к Державину и через Петрова, от которого он воспринял также принципы словоупотребления, близкие к ломоносовским. Вообще, от Петрова Державин взял все, что тот мог дать. Словарь Петрова с его обилием собственных имен (иногда подряд), терминов и т. д. — был воспринят Державиным и объединен контрастно с рядом «низких» элементов. Составным (новосозданным) словам Державин отвел более значительное место, чем Петров. Особое развитие получил у него также прием подбора слов, означающих великолепные, драгоценные предметы и т. п. Даже отягчение неударных слогов ямба появляется у Державина (при случае он готов был рядом с разговорной фразой поставить контрастирующую с ней, запутанную, как у Петрова, фразу). Но в особенности важным оказалось блестящее развитие в творчестве Державина элементов конкретно-описательной поэзии, впервые промелькнувших в одах Петрова. В этой области Державин, несмотря на то, что он имел предшественника, явил современникам настолько новое в своем богатстве приемов и красок искусство, что, по-видимому, именно картинность его стихов была одним из мотивов его успеха. В самом деле, предметному, зримому, описанному во всей живости его линий и красок миру было отведено почетное место в стихотворениях Державина. В особенности его привлекали краски. Радость познанного через зрение чувственного мира осуществляется у него в тяге к яркости цветовых определений, к подбору роскошных, сияющих картин; в его описаниях все сверкает, все горит, он рассыпает повсюду золото, блеск драгоценных камней, останавливается на всех возможных деталях зрительного (и вообще чувственного) великолепия. В стремлении конкретнее изобразить, подействовать на чувственное воображение он пользуется обогащением значения слова в тропах. Все мыслится им в образе зримого; он любит также все колоссальное; гиперболы самого гигантского размаха встречаются в его стихах. В результате соединения всех этих разнородных элементов, происходящих от разнородных традиций, создалась поэзия Державина с ее невиданным разнообразием, с ее основным стремлением к

яркому эффекту, примиряющая все противоречия в антитетическом построении, распространяющемся на все элементы стихотворения. Вольное обращение с устоявшимися традициями привело к разрушению жанровых понятий; все виды од, послание, медитация, может быть басня, сатира и др., — все эти жанры, перемешавшись, создали новый тип лирического стихотворения. В начале своего творческого пути Державин воспринял различные системы, переданные ему историей, как системы различных жанров. Потом, выйдя на собственный путь, он отрывает все стилистические признаки от слитых с ними прежде жанровых понятий, произвольно, по-новому выбирает из общей их суммы то, что ему нужно, и соединяет их в немыслимых прежде сочетаниях. Самые жанры, лишенные своих стилистических характеристик, также спутываются. Реформа Державина с этой точки зрения оказывается жанровым переворотом, уничтожением жанрового классификационного мышления, характерного для середины XVIII столетия. Таким образом, творчество Державина, вытекая из всего хода развития поэзии с 40-х по 70-е годы, подводя итоги этому развитию, привело к созданию новых формаций и явилось началом новой эры в истории русской поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

1 *А. Чебышев*. Источники комедии имп. Екатерины «О время». 1907.
2 См. *А. И. Соболевский*. Когда начался у нас ложноклассицизм. «Библиограф», 1893. *О. Покотилова*. «Предшественники Ломоносова» в сб. статей под ред. В. Сиповского «Ломоносов»; *В. Сиповский*. «Русская лирика».
3 См. о русификации терминов Горация: *А. А. Веселовский*. «Кантемир — переводчик Горация». Изв. о. р. яз. и слов. Ак. Н. 1914, т. 19, кн. 1.
4 См. *Б. Томашевский*. «Проблемы ритма». Литерат. Мысль, II, 1923.
5 Предисловие к «Езде во остров любви».
6 Ср. в «Грамматике» § 436 или в «Письме о правилах росс. стихотворства» о подлости и простоте поэзии.
7 См. в «Риторике» главы II и IV и, напр., § 99.
8 О поэтическом словаре см. в «Риторике» § 172; ср. *А. Кадлубовский*. «Об источниках ломоносовского учения о трех стилях». Сборн. ист.-фил. О-ва при Харьк. ун-те, 1908, т. 15. Конечно, факт заимствования Ломоносовым ряда высказанных им теоретических суждений ничего не меняет в характеристике системы его взглядов.
9 О строении фразы у Ломоносова хорошо говорит *К. Аскаков* в своей, устаревшей впрочем, книге «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», 1846.
10 См. также Епист. в Еж. Соч., 1755, II, 147.
11 Тр. Пч., 237.
12 Ib., 758 и др. м.
13 П. С. С.[2], IX, 206 и еще VI, 280; IX, 120.
14 Куник, 448.
15 Тр. Пч., 263.
16 Ib., 63.

[17] Ib., 219.
[18] Ib., 235.
[19] Ср. *Ломоносов*. Риторика, § 23 и 24.
[20] Тр. Пч., 371.
[21] Тр. Пч., 758; см. там же дальше.
[22] П. С. С., IX, 192.
[23] Он высмеивает «надутое и паче мер витиеватое, ни с умом, ни с сердцем не согласное» красноречие. П. С. С., VI, 280.
[24] В «Епист. о стихотворстве» (1748) Сумароков писал, излагая излюбленную свою мысль: «И не бренчи в стихах пустыми мне словами, скажи мне только, что скажут страсти сами» (П. С. С.[2], I, 341). Через 26 лет, переиздавая свои 2 епистолы в переработанном и сокращенном виде под названием «Наставление хотящим быть писателями» (1774), он переделал общие выражения этого двустишия на более определенные: «И не греми в стихах, летя под небесами» и т. д. В новом стихе, где насмешливое слово «бренчи» удалено, так же как бранные «пустые слова», трудно не видеть намека на Ломоносова.
[25] Напечатано впервые в П. С. С. в X т.
[26] Из последнего примера видно, что Сумароков допускал стершиеся и уже не ощущавшиеся языковые метафоры (глас трубы).
[26а] «Надобно отрываться с тем, чтоб опять возвращаться, а здесь, что он оторвался я вижу, а чтоб он возвратился, того не видно».
[27] Почти все «вздорные оды» не могли быть напечатаны при жизни Сумарокова, они напечатаны в П. С. С. его, во II т.
[28] Пародия на Ломоносова встречается и в других местах, например в басне «Обезьяна стихотворец», 1763. П. С. С., IX, 182 или даже в письме к имп. Екатерине от 31.I.1773. Летоп. р. лит. и древн. 1861, III, 73.
[29] Тредиаковский возмущался тем, что Сумароков уже в первой своей оде писал «взгляни» вместо «возри», «твоей» вместо «твоея» (в оде, «т. е. самом высоком виде стихотворства») и еще «любезной дщери» вместо «любезныя» и в трагедии «опять» вместо «паки», «этот» вместо «сей»; по его мнению Сумароков «не умеет слова выбирать». Куник, ст. 456, 462 и 476.
[30] Мерзляков писал: «В большей части псалмов (Сумарокова) не соблюдено, кажется, высокого достоинства сего вдохновенного песнопевца. Некоторые псалмы писаны размером и слогом басен, и притом басен Сумарокова (их Мерзляков считал весьма грубыми). То же можно сказать и о духовных его сочинениях» (Труды Об-ва любит. Росс. слов., 1812, I, «Рассуждения о российской словесности», стр. 53—111). Тонкий критик прав (если откинуть оценочный оттенок его суждения).

[31] Прекрасная характеристика песни Петровской эпохи дана акад. В. Н. Перетцом («Очерки по истории поэтического стиля эпохи Петра I», 1907).

[32] П. С. С.[2], I, 346.

[33] Мерзляков писал, что песни Сумарокова «почти все низки в слоге и в мыслях» (op. cit.).

[34] Мерзляков: «Почти все оды его короче од Ломоносова и потому планы их простее и легче. В них менее обнаруживается искусство поэта, нет с трудом приведенных эпизодов или отступлений, реже встречаются принужденные восторги»; и выше: «слог его менее важен, менее величествен, менее цветист, нежели у Ломоносова».

[35] Басням Сумарокова посвящена статья Л. Ю. Виндт в сб. «Поэтика» 1926 г. Более подробно рассмотрены его басни в неизданном еще, к сожалению, труде ее же о русской басне.

[36] О трагедиях Сумарокова см. в моей статейке в сб. «Поэтика» 1926 г.

[37] См. *А. Афанасьев*. «Образцы литературной полемики XVIII в.» Библ. зап., 1859.

[38] Ib. У Афанасьева стихи эти не датированы и анонимны.

[39] Из сличения этого письма (*Билярский*. Материалы для биогр. Ломоносова, стр. 220—222) с цитированным в тексте стихотворением «К Сумарокову» выясняется: А) что это стихотворение написано «Перфильевичем», т. е. Иваном Перфильевичем Елагиным; В) что оно написано в 1753 г.; С) что данное письмо Ломоносова от 10.XI.1753 — написано именно по поводу пиесы «К Сумарокову», а не сатиры «на Петиметра», как думает Билярский; Д) что сатира на Петиметра написана до XI.1753 г. и до пиесы «К Сумарокову», Е) что Елагин до 1753 г. написал еще пародию на «Тамару и Селима» Ломоносова.

[41] Р. арх., 1865, кн. I, стр. 87—90. Сам Сумароков также заявлял, что он самостоятельно, помимо Ломоносова и до него, ввел тоническое стихосложение; например, Куник, стр. 475 (ср. ответ Тредиаковского в предисловии к «Аргениде», 1751).

[42] Афанасьев, op. cit.

[43] Ibid.

[44] Куник, стр. 476—477 и 480; П. С. С. Ломоносова, II, 287.

[45] П. С. С., II, 247.

[46] Куник, стр. 208. На эту оду Сумароков ответил резкой эпиграммой, до нас не дошедшей (ib., стр. 215); ее же он припомнил в письме к имп. Екатерине еще через 5 лет (см. *М. Лонгинов*. Последние годы жизни Сумарокова. Р. арх., 1871, стр. 1676). Также вступился за Ломоносова и Г. Р. Державин, тогда еще не известный в поэзии. В 1768 г. он написал эпиграмму «Вывеска», являющуюся ответом на «эпитафию», написанную Сумароковым на Ломоносова.

[47] Статью эту я считаю возможным приписать Ф. А. Эмину, редактору журнала, скорей всего писавшему вообще все статьи в нем. Свидетельством в пользу авторства Эмина служат также последние строки статьи, приведенные в тексте; Эмин был в жесточайшей личной ссоре с Сумароковым, который изобразил его в самом непривлекательном виде в комедии своей «Ядовитый» (1 изд. 1768 или 1769); с другой стороны, сохранился грубый памфлет Эмина на Сумарокова (Афанасьев, op. cit.). Пасквиль этот был написан до 1769 г., т. к. в нем говорится о том, что Сумароков разошелся со своей женой, как о злобе дня, а в начале 1769 г. Сумароков уже давно жил розно с женой (см. его письмо от 25.I.1769. Библ. зап., 1858, стр. 429). Любопытные похвалы поэзии Сумарокова с оговоркой, что он теперь пишет менее ценные вещи (комедии), чем раньше, и что его личный характер — «бешенный», находятся еще в другом месте «Адской Почты», стр. 148 и 155.

[48] Трутень, лист 12. «Сказка» эта направлена против Лукина, который бранил Сумарокова, считал, что он между русскими писателями то, что был Прадон между французскими» (Трутень, л. 3, 23 и др.).

[48] П. С. С.[2], IX, 219.

[50] Ib. и П. С. С.[2], IX, 25.

[51] Куник, 419—434.

[52] П. У., II, 50 и Празд. Вр., 1760, II, 110; переложение текста «Плачу и рыдаю».

[53] Последним изданием группы следует считать выходившие уже в Петербурге «Вечера» (1772—1773), ср.: *Л. Майков*. «Очерки по истории русской литературы XVII—XVIII вв.», стр. 403—407.

К главе II

[1] Куник, стр. 48—55; также 72.

[2] О том, как осознавалась теоретической мыслью проделанная до этой эпохи работа в области элегии, дает представление книжка *J. de la Menardière*. Le caractère élégiaque. 1640.

[3] *H. Potez*. L'élégie en France avant le romantisme. 1898, стр. 78—79.

[4] См. также указания на теоретические высказывания и творчество Mancini-Nivernais и на высказывание Hubert, ib., 73—75.

[5] Считая, что элегия может быть не только любовной, но и «важной», Тредиаковский находит даже нужным извинять описание любви в предлагаемых читателю элегиях тем, что у него любовь «не зазорная», «но законная, т. е. таковая, какова хвалится между благословенно любящимися супругами». Позднее, во II ред. своего трактата, из которой были изгнаны между прочим и 2 элегии (1752), он так определил элегию: «она есть, которая описывает особливо вещи плачевные и любов-

ные жалобы. Элегия разделяется на треническую и эротическую. В тренической описывается печаль и нещастье, а в эротической любовь, и все из нее воспоследования. Слог ее не долженствует быть подобен слогу, каков в эклоге: она несколько выше, но без дерзновения возносить свой голос». Замечание о слоге повторяет Буало, ср. в переводе Тредиаковского: «Выше мало взносит глас, не предерзновенна»... и т. д.

6 Эти елегии составили основной фонд его творчества в данном жанре. Среди елегий Сумарокова следует произвести разделение на 2 особых жанра; 1) сюда относятся «елегии любовные», лирические стихотворения, не приуроченные к какому-либо определенному событию реальной жизни; 2) термином «елегия» Сумароков называет и стихотворения, написанные на смерть лиц, ему близких или знакомых. Как тема, постоянная в этих последних елегиях, так и все черты жанровой системы резко отличают их от елегий 1 типа; многие из них написаны в виде послания, обращенного к другу: «К г. Дмитревскому на смерть Ф. Г. Волкова», «ко С. Ф. Ушакову... на преставление гр. А. Г. Разумовского», «ко кн. В. П., дочери гр. П. С. Салтыкова, на преставление двоюродной ее сестры гр. М. В. Салтыковой», «к г. Дмитревскому на смерть Т. М. Троепольской»... Примечательно, что одну из таких елегий Сумароков сам при первоначальном издании («Св. Ч.», 1763) не назвал этим именем; она названа просто «к г. Дмитревскому на смерть Ф. Г. Волкова»; лишь в «Разных Стихотворениях» 1769 г. эта пиеса попала в отдел елегий, в котором, однако, были помещены 2 героиды и даже «станс». Из 11 елегий 1759 года 1 относится к жанру елегий на случай (на смерть Е. П. Бутурлиной, сестры поэта). В 1760 г. Сумароков напечатал (в Праздн. Вр.) 1 елегию, затем в 1763 и 1768 — 3 на случай (на смерть Волкова, ел. особого типа о своем отречении от литературы и на смерть Шереметьевой); в 1769 г. в «Разных Стихотворениях» кроме 13 старых елегий были помещены 3 новые; наконец, с 1770 по 1774 появились еще 4 елегии на случай; после 1769 г. елегий 1 типа не появлялось. В 1774 г. он издал отдельной книжечкой 12 старых елегий, значительно переработанных («Елегии любовные»). В П. С. С., 1781, напечатаны еще 2 елегии Сумарокова, при жизни его не изданные. Одна из них, написанная в 1771 г. по поводу известного скандала в Московском театре из-за постановки «Синава и Трувора» против воли автора, была послана им тогда же имп. Екатерине; она походит на послание; дата другой мне неизвестна. Я считаю необходимым ограничиться рассмотрением лишь елегий 1 типа Сумарокова, так как традиция елегий на случай, совершенно выделенная по существу жанра, может быть предметом особого самостоятельного исследования. Поэтому же я вовсе не касаюсь и дальнейшей судьбы этой традиции у других поэтов вплоть до конца XVIII в.

[7] Некоторая двойственность ее ситуации — герой после разлуки, вновь любит героиню — приводит к повествоват. мотиву, правда весьма мимолетному: «Но только лишь сей взор, что сердце мне пронзал, Который тьмы утех и грустей приключал, В глаза мои сверкнул, вся мысль моя смутилась, Жар в кровь мою вступил, и страсть возобновилась». Этим и ограничивается эпич. элемент. Напомню, что данная пиеса была отвергнута Сумароковым при перепечатке елегий.

[8] Это — приведенные в тексте стихи «Нещастлив человек»...; они связаны с предыдущим 2-стишием возгласом и в конце не отделены от апострофа «лишь вам».., м. б., даже подчинены ему.

[9] Вот последние стихи пиесы: «Мой дух воспламенен и вся пылает кровь; Нещастлив человек, кто чувствует любовь».

[10] См. *Bally*. Traité de stylistique.

[11] Кроме приведенного в тексте сравнения, в котором II член, выдвинутый вперед, сжат до 2 ст. и связан с текстом частицей «как», — в остальных случаях II член вводится после 1-го (вообще же II член может оказаться выделенным, если он дается вначале без мотивировки и лишь после возводится в сравнение с 1-м, см. ел. 2 и 6.) На сознательность Сумарокова в способах использования сравнений указывает то, что последнее сравнение, будучи заимствовано у Тредиаковского, подверглось сокращению; у Тред. II чл. его, впрочем аналогичный, занимает 12 ст., развернут в целую картину. М. б., для полноты следует отметить в ел. 11 Сумарокова стих: «Что как пред варваром я стражду пред тобой», в кот. мимолетное сравнение вовсе не развернуто в тематич. мотив, и такой же стих в ел. 10: «В минуту я тогда ярюсь как лютый лев».

[12] Любопытно, что частая смена обращений необращ. частями применена именно в ел. 9, в кот. лирич. ситуация (пришел час разлуки) давала наибольшие возможности сближать елегию с репликой.

[13] В теоретич. работах Сумарокова мы не находим изображения его мыслей о елегии. Он говорит об этом жанре лишь в «Епист. о стихотв.» 1748, т. е. задолго до создания его елегич. системы. Поэтому в Епист. елегия рисуется чертами, соответствующими франц. элегии XVII в.; здесь и пастушеские имена героев, и мифологич. способ выражения, и темы, характерные для французов («или своей драгой свой пламень открывает»). В конце тирады Сумароков перефразирует, почти переводит Буало: «Но хладен будет стих и весь твой плач притворство, Когда то говорит едино стихотворство; Но жалок будет склад, оставь и не трудись; Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись» (это 4-стишие в измененном виде Сумароков поставил эпиграфом к своим «Ел. любовн.», 1774). В другом месте «Епистолы» он ставит в пример елегикам де ла Сюз. Переделывая в 1774 г. свою епистолу и сокращая ее («Наставл. хотящим быть писателями»), Сумароков отбросил все

указания, сближающие изображаемую им елегию с французской, но ничего взамен не вставил.

[14] Обе указанные ел. Попова, так же как и третья (л. 12 того же журн.), напечатаны анонимно; но они в исправлен. виде помещены в сборнике «Досуги или Собр. соч. и перев. М. Попова», I, 81—86 (1772; ср. *В. Семенников*. Русские сатирические журналы. 1769—1774 г. 1914, стр. 20).

[15] Аналогичный мотив — поэт поет на корабле в бурю ночью — разработан во II эл. I кн. «Печалей» Овидия, переведенной Санковским (Св. Ч., 655).

[16] Последний случай имеем, например, у Хераскова в «П. У.», 1761, I, 225.

[17] Это засвидетельствовано учебниками теории словесности; например, еще у Мерзлякова «Краткое начертание теории словесности» — «Героида по существенному своему свойству совершенно сходствует с элегией» и т. д. (стр. 253).

[18] Эта елегия помещена рядом с Епиграммами Попова (ср. Досуги, I, 20 и *В. Семенников*, loc. cit.).

К главе III

[1] *Куник*, стр. 21.

[2] См.: *A. Koberstein*. Grundriss der Geschichte der deutschen National-Literatur, 1856, II, 1089 стр. и *A. Pick*. Studien zu den deutschen Anakreontikern des XVIII. Jahrn., inbesondere J. W. L. Gleim. «Studien zu Vergleichenden Literaturgeschichte». Herausgeg. von. M. Koch, VII B. Heft I, 1907, стр. 64.

[3] F. Muncker. J. W. Gleim в сборн.: Anakreontiker und preussish-patriotische Lyriker. Deutsche National-Literatur herausgeg. von I. Kürschner. B. 45. S. 187—191. *K. Viëtor*. Geschichte der deutschen Ode. S. 102.

[4] *H. Feuerbach*. Uz und Cronegk. 1866. S. 22. Потом он писал лишь с рифмами (кроме переводов из Анакреонта).

[5] Op. cit. S. 28.

[6] Ib., 60.

[7] Например, творчество Фосса, Штольберга, Гёльти и мн. др.; позднее — Платена.

[8] Соч. изд. Смирдина, 1849, I, 124.

[9] Ib., I, 164.

[10] Ib., I, 789.

[11] Ib., III, стр. XLVIII и *A. Koberstein*, loc. cit. Ср. *В. Семенников*. Радищев. 1923, стр. 289.

[12] Первый опыт сафической строфы, еще далекий от ее позднейшего вида и вытекающий из традиции силлабистов, дан еще в I ред. «Способа» Тредиаковского.

[13] Соч., I, 433.

[14] М. б., известную роль сыграли также переводы Ломоносова из древних поэтов в его «Риторике» ямбами без рифм.

[15] *Пекарский П.* Ист. Акад. Наук, т. II, стр. 250—257.

[16] После этого Сумароков писал еще в 1762 г. «анакреонтическое» послание к Е. В. Херасковой, и еще 5 анакреонтических од, даты которых мне неизвестны (напеч. во II т. П. С. С., 1781). В 1769 г. появилась также еще одна пьеса Сумарокова, написанная сафической строфой с рифмами: притча «Супружество» (Притчи, кн. III).

[17] «Новые оды» вышли в свет в июле 1762 г. (см. титульный лист изд. 1762), но Нарышкин, без сомнения, знал их в рукописи; в том же июньском № «П. У.» С. Домашнев в статье «О стихотворстве» извещал читателей, что Херасков написал книжку «Новых од».

[18] В собр. соч. Богдановича (1818, II, 160) и «Лира», 1773, стр. 72) находим еще одну пиесу без рифм: «Стихи, подражание италианским»; это — перевод из Метастазио: «La liberta's Nice» (Canzonetta, III, Scritta in Vienno l'anno, 1733. Opere dell'abate Pietro Metastasio — tomo XII, 1814, p. 237. Ту же пиесу потом перевел Нелединский-Мелецкий).

[19] Среди других «Вздорных од», вероятно, относящихся к тому же времени, ода I написана обычной 10-строчной одической строфой без рифм.

[20] «Духовные стихотворения» и «Некоторые духовные сочинения», 1774, стр. 56, 77, 100, 101, 102, 123, 126, 130 и т. д.; 234, 236, 238, 241, 226; «Доп. к дух. стихотв.», 1774, стр. 9, 10, 18, 28, 39, 45.

[21] «Нек. дух. соч.», 235, 240, 248, 249; Доп. — 40.

[22] «Нек. дух. соч.», 232, 238, 242.

[23] Доп. — 8, 11, 15, 17, 27, 29, 35, 37, 39, 41.

[24] Книга не раскупалась; она лежала на складе Академии Наук еще в начале XX в., см. *Битовт.* Русские редкие книги XVIII в. 1905, стр. 580.

[25] См. *И. А. Шляпкин*, статья о В. Петрове. Историч. Вестник. 1885. Ноябрь, стр. 394; в таком же духе говорят о Потемкине Сумароков и Петров в одах, посвященных ему. Ср. также *В. Семенников.* Радищев. 1923, стр. 292.

[26] *Н. Булич.* Сумароков и совр. ему критика, стр. 79.

[27] Собр. соч., 1811, I, 129, 171, 192; II, 16, 176.

[28] Отрывки без рифм имеются в «Описании Потемкинского праздника», 1791; входившее в «Описание» стихотворение «Анакреон в собрании», написанное анакреонтическими стихами, сочинено на «любовные искания» Потемкина (П. С. С., I, 420). Позднее Державин писал еще стихотворения без рифм; см. в 1792 г. к Н. А. Львову, Грациям.

[29] Напеч. впервые в П. С. С., 1781, в VIII т. (песня 19-я).

[30] *М. Попов.* «Досуги», 1772, I, 76. Рядом с этой помещена другая песня в народном духе, но с рифмами. О стихах без рифм в 90-е годы XVIII в. и начале XIX в. см. *В. Семенников.* Радищев. 1923, стр. 294 и сл.; тут же см. об отрицательных взглядах на рифму в это же время (Радищев, Подшивалов).

[31] Соч., III, стр. XLVI—XLVIII.

[32] Здесь же следует подчеркнуть, что вопрос о том, кто и когда написал оды греч. сборника Анакреонтеи, при изучении русских анакреонтиков XVIII в. не может иметь значения. Они имели дело с эим сборником как с поэтическим единстом и оценивали все части его в одной плоскости. Едва ли даже они знали о появившихся сомнениях в подлинности «Анакреонта»; см., напр., предисл. к переводу Н. Львова 1794, считающего все оды, помещенные в его книге, принадлежащими Теосскому певцу.

[33] Издано лишь в соч. Кантемира 1867.

[34] *H. Feuerbach*, op. cit., S. 33.

[35] *Cholevius*. Geschichte der deutschen Literatur nach ihren antiken Elementen. I, 479.

[36] См.: *A. Strack*. Goethes Leipziger Liederbuch, 1893.

[37] Discourse sur la poësie en général et sur l'Ode en particulier. Oeuvres, 1754, I t.

[38] *F. Ausfeld*. Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrn. 1907. S. 41—43.

[39] *Strack*, op. cit., S. 4—5.

[40] Ib., VI—X, 13, 30. Теория считала, что «Anakreontischen Scherzgedichte» это — «Lieder, die zum Gesellschaftlichen Vergnügen ermuntern» (Sulzer).

[41] *П. Ефремов*. Мат. для ист. р. лит., стр. 115.

[42] Нев. Упр., 206 или П. Уi., 1762, 266 (А. Нарышкин) или Н. Струйский. Соч., стр. 86, 65.

[43] Послесл. к «Доп. к дух. соч.»; в П. С. С. этого послесловия нет.

[44] Ср. у Сумарокова: «Пляскою своей любезна, Разжигай мое ты сердце». Еж. Соч., 1755, II, 66.

[45] По терминологии О. Брика «звуковые повторы» в сб. «Поэтика», 1919.

[46] В этом случае, как и в некоторых других, имеем особую лирическую ретардацию: слово повторяется во II стихе с наращением усиляющим определением — признаком.

[47] Конечно, далеко не все анакреонтические стихотворения Глейма так насыщены параллелизмами и повторами, как эти пиески. Я цитирую Глейма по I ред. его сборника. Впоследствии он переработал его, смягчив характерные стилистические особенности. Не имев возможности

достать I изд. в подлиннике, цитирую по Muncker (Kürschners National-Literatur. B. 45), где приведено 29 пиес I редакции. II ред. находится в собр. соч. Глейма 1804 г.

[48] Gedichte von J. N. Götz aus den Jahren 1745—1765 in ursprünglicher Gestalt. 1893, ред. C. Schüdderkopf. № 42.

[49] Ib., № 18. Наоборот, №№ 10, 40, 48, 76 — вовсе лишены характерных черт анакреонтической стилистики.

[50] *Hagedorn*. Schriften. 1757, III, 67.

[51] Ib., III, 66.

[52] *Muncker*, op. cit., S. VII.

[53] См. перевод оды Анакреонта, сделанный Сумароковым по переводу Г. В. Козицкого, П. С. С., II, 225.

[54] *Ausfeld*, op. cit., насчитал его 64 раза в 33 пиесах.

[55] Цит. по изд. Н. А. Львова (1794), конечно, неполному, — ода 41.

[56] Ода 46.

[57] Ода 47.

[58] Ода 48.

[59] Ода 30.

[60] Ода 39.

[61] Ода 38.

[62] Ода 31.

[63] *Muncker*, op. cit., 212.

[64] Loc. cit., № 18.

[65] Ода 23; см. о рифме у Анакреонта П. С. С. Державина, VII, 595 и 624.

[66] Оды 31 и 14.

[67] П. С. С., II, 225.

К главе IV

[1] Заметка *М. Лонгинова* в «Русской Старине» 1870 г. (июль, стр. 78—80) и статейка в «Русском Биографическом Словаре» исчерпывают всю литературу о Ржевском.

[2] См. примеч. в конце VII т. «Творений» Хераскова (1796), *Сопиков*. № 3839 и *М. Лонгинов*. «Малоизвестные московские журналы 1760—1764 г.», Моск. Ведом., 1857, № 36.

[3] Отеч. Зап., 1858, т. 116, № 2, стр. 588.

[4] *М. И. Сухомлинов*. Ист. Росс. Акад., т. VII, стр. 113; примечательны размышления Ржевского о поэзии в «Св. Ч.», стр. 298—301, где он высказывается совершенно в духе Сумарокова; в другой статье (ib., стр. 367—372) дана пародия на торжеств. речь в ломоносовском духе.

[5] См. Дневник Храповицкого от 31 окт. 1789; П. С. С. Державина, VI, 25; каталог Смирдина, № 7876; *В. Семенников*. Мат. для. ист. р. лит., 1915, стр. 87 и *Сухомлинов*, loc. cit.

[6] *П. Ефремов*. Мат. для ист. р. лит., стр. 94; там же «Опыт» Дмитревского (стр. 138).

[7] *Палицын А*. Послание к Привете. 1807, стр. 27.

[8] Игра в незнание рассказчиком подробностей, повторяющаяся неоднократно у Ржевского, применялась и Сумароковым.

[9] Например, «Собаки и кость»; «Воробей». До 1762 г. можно указать, например, «Шубник», 1760. Пр. вр., II, 242.

[10] П. У., 1761, I, 177, 182, 218; 1762 г., 257.

[11] П. У., 1761, I, 179.

[12] П. У., 1761, I, 218. Своб. Ч., 96. Последняя пословица введена и В. Майковым в притчу «Лягушки, просящие о царе». Соч. и переводы, 1867, стр. 171.

[13] П. У., 1761, I, 178.

[14] П. У., 1761, I, 217, 219, 220; II, 94. Св. Ч., 481. П. У., 1761, I, 154. Кроме того, притча «Стрелок и птицы» вся написана 3-ст. ямбом, кроме I двустишия — александрийцев. Св. Ч., 480.

[15] П. У., 1761, I, 206 и 207; II, 131. Из пиес других жанров цепь рифм находим в «Идиллии» (Св. Ч., 489) и в баснях (Св. Ч., 95 и 202); ср. у Сумарокова притчу «Деревенский праздник», напечатанную впервые в 1781 г. в П. С. С., в VII т.

[16] П. У., 1760, I, 15, ср. у В. Майкова начало «Оды о суете мира», 1775 г., «Все на свете сем превратно Все на свете суета», Соч., 1867, стр. 150.

[17] Разумеется, сама тематическая формула сонета способствует выделению последнего стиха; но у Ржевского манера делить пиесу на 2 неравные части распространяется и на другие формации.

[18] Почти отсутствующая в VI двустишии связь восполняется инерцией предыдущих двустиший.

[19] Близка к каламбуру и такая игра словами: «Пьешь смертоносный яд, хоть рта не разеваешь». Здесь обличается общая близость антитезы-оксиморон каламбурному построению.

[20] Иначе та же загадка во II ред. в П. У., 1761, I, 204.

[21] Простейшим случаем такого построения является стихотворение с одним словесным стержнем. Например, в катренах сонета (Св. Ч., 479) проходит лейтмотивом слово «щастье» и производные. Так же написано, например, стихотв. «Совет» (Св. Ч., 536). Более сложный случай — переплетение двух повторяющихся слов; например, «добро» и «худо» в Сонете (Св. Ч., 479). В Сонете (Св. Ч., 355) переплетаются 2 комплекса слов в связи с повторением тематич. элементов.

[22] Такие сонеты писались еще в XVI в. во Франции; см *Н. Шульговский*. Теория и практика поэтического творчества, стр. 486—487 («кусочные сонеты»).

[23] В отношении к метру-строфе это стихотворение восходит к сумароковской «Молитве», Тр. Пч., 323.

[24] Сумароков утверждал, что односложные слова могут быть долгими или краткими, смотря по своему положению в фразе и среди других слов.

[25] Отмечу, что односложные стихи в ямбе применялись Сумароковым и его учениками в притчах; например, «Да кто ж / На шар похож? / Ложь»... 1762, П. С. С.[2], VII, 18, или Тр. Пч., 476, или Пр. вр., 1760, II, 242, или П. С. С.[2], VII, 44 (1762)... У Ржевского — П. У., 1761, I, 182; II, 135; II, 227; у В. Майкова — Соч. и пер. 1867, стр. 176, 183, 216. Наконец — у Грибоедова известное «Глядь»... С другой стороны, ямбич. стихи больше, чем в 6 стоп, насколько мне известно, в то время еще не применялись. Едва ли не первый опыт 7-стопного ямба — «Начало богопочитания» Ф. Козельского в собр. соч. 1778, стр. 5.

[26] П. С. С.[2], X, 95, «Ответ на критику» (1751).

[27] Ib., V, 302 «Трессотиниус» (1750). Правда, здесь, кроме наклонения, еще и плеоназм.

К главе V

[1] Героич. поэму тщетно пытались написать еще в начале и средине 70-х годов Сумароков и Майков. Опыт Ломоносова «Петр Великий» также остался незаконченным.

[2] П. С. С., VI, 443.

[3] Ib., III, 259.

[4] Ib., III, 256.

[5] Ib., III, 302.

[6] Ib., III, 241.

[7] Ib., 241; см. также сближение одного мотива в оде 1767 г. с соответственным у Ломоносова, сделанное Я. Гротом (ib., VIII, 266).

[8] Ib., VI, 443.

[9] Ib., III, 247 и 249.

[10] См. суждение об этом Я. Грота, ib., VIII, 264—265.

[11] В подлиннике явная описка: «я бы». Печатаю все неизданное, изменяя орфографию и пунктуацию.

[12] Ряд реплик о церкви и связанных с нею вопросах отмечен Я. Гротом (ib., III, 248) в «Опекуне» Сумарокова; любопытно, что Державин в эпигр. на Сумарокова изобличает его в том, что он «кощунствовать своим опекуном стремился» (ib.)

[13] Русская поэзия, т. I, прим. и доп. 71. Позднее на ту же тему написаны эпиграммы Гр. Хованским («Мое праздное время» 1793, стр. 19) и И. Бахтиным («И я автор», 1816, стр. 38).

[14] Вот пиеса Державина: «*Стража*: / Безстыдник, поди прочь, престань ты разжазаться (sic! написано четко) / Пристойно ль так тебе над девкой насмехаться? / Подиже, говорят, иль право закричу; / Отеческая дочь, бесчестья не смолчу; / Предерзкой! ах какой сгубишь меня бедою! / Ну есть ли етак нас застанет кто с тобою! / Потише, светик мой, тут молвил Селадон,/ Не бойся ничего, дверь запер Купидон». У Сумарокова: «...Не шути так, молодец, / Девка говорила: / Дай мне встать пасти овец, / Много раз твердила: / Не шути так молодец, / Дай Мне встать пасти овец, / Не шути, не шути, дай пасти мне стадо. / Закричу стращает в слух»... этот же мотив встречается в эклогах Сумарокова; см., например, П. С. С., VIII, эклога 42.

[15] Идиллия 3 была напеч. в 1756 (Еж. Соч., I, 268), ид. 4 и 5 в 1759 (Тр. Пч., 282 и 476).

[16] О Козловском Державин пишет, что он ему «нравился по легкости стиха» и что из его произведений он научился цезуре (П. С. С., VI, 443). Из пиес Козловского почти ничего не напечатано; он писал в стихах и в прозе (комедия «Одолжавший любовник» и др.), также переводил. Напеч. после смерти — «Идиллия» в «Вечерах», 1772 и эклога в «Моск. Ежем. изд.», 1782.

[17] Вот первая ред. пиесы, доселе неизданная: «Остроумие». / «Быть дерзку, но уметь ту дерзость усладить, / Не много разуметь, о многом говорить; / Не мыслить, не входить и презирать сомненье; / На все давать тотчас свободное решенье. /Поверхностью ума слов внешность изострив, /А легкомыслие на шутке растворив, / Веселые иметь и вид и разговоры, /Угодны замыслы, поползновенны взоры, /Блистать учтивостью, но чтя пренебрегать; / Смеяться дуракам и оным потакать, / Без дружбы нравиться, без пользы быть угодным, / Меж подлых подлецом, меж знатных благородным; / Таланты гибкие по случаям подвижны, / Проворный оборот, понятия постижны, / Имети свойствы те, что свойствы удивленья, / Коль естьли льзя, всходить сил выше разсужденья; / Из мысли всегда в мысль не следовать, летать; / Не дав плодам созреть одни цветы хватать; / И словом: все иметь и скоро и отменно, / Вот остроумием, что в наши дни почтенно».

[18] См. оды: На новый год, 1781; Меркурию, 1794; К лире, 1794; На конч. в. кн. Ольги Павловны, 1795; Павлин, 1795; На покорение Дербента, 1796; Пчелка, 1796; На новый год 1798 г.; Похвала сельской жизни, 1798 и т. д.

[19] Здесь в ркп. явная описка: «согласiи союзы».

[20] Здесь в ркп. явная описка «холут», все ркп. в Росс. Пўбл. Библ.

[21] П. С. С., VI, 443.

[22] О Державине и Баттё есть статья А. Машкина в сб. под ред. Л. К. Ильинского («Вестн. образов. и восп.», 1916).

СОКРАЩЕНИЯ

П. У. — Полезное Увеселение (журнал).
Св. Ч. — Свободные Часы 1763 (журнал).
Тр. Пч. — Трудолюбивая Пчела (журнал).
Пр. вр. — Праздное время в пользу употребленное (журнал).
П. С. С. — Полное Собрание сочинений.
Куник — *А. Куник*. Сборник материалов для истории Академии Наук в XVIII в.

СТАТЬИ

О СУМАРОКОВСКОЙ ТРАГЕДИИ

Замечания, изложенные в настоящей статье, представляют собою краткий конспект некоторых наблюдений в области истории трагедии как драматургического жанра в России в XVIII столетии, положенных в основу обширной работы на ту же тему. Изучая судьбы русской литературы додержавинской эпохи, я пришел к убеждению, что главенствующим направлением в конце 50-х, в 60-х и даже 70-х годах было то, которое осуществлялось школой Сумарокова. Это положение применимо в частности к истории трагедии: Сумароков и его ученики в течение 20 лет владели трагической сценой, хотя уже с конца 60-х годов их место заступили представители нового течения в драматургии. Во всяком случае история русской трагедии в середине XVIII столетия — это история сумароковской трагической системы.

Сумароков, автор первых русских трагедий, воспользовался, как известно, при создании этого драматического жанра на русской почве примером французских трагиков XVII—XVIII вв. Ряд характерных признаков их системы, как, например, стихи (александрийский стих), 5 актов, отсутствие внесюжетных вставок и отступлений, отсутствие комических элементов, «высокий» слог и т. д., Сумароков перенес в свои трагедии. Это обстоятельство, равно как издавна установившееся мнение о «подражательности» сумароковской системы, о ее полной объяснимости из фактов французской классической литературы, заставляют избрать именно французскую трагедию опорным пунктом сравнения при рассмотрении системы русского трагика и его учеников.

Представление о трагедии Сумарокова как о «сколке» с трагедии французов сомнительно уже потому, что эта последняя не являет в течение всей своей более чем столетней жизни единой и неизменной системы. Корнель, еще связанный с традицией начала века, сохранил в своей трагедии сложную интригу, заключающую

несколько перипетий, эпизоды[1], любовь к необыкновенным приключениям. Для него характерна быстрая смена событий, сеть более или менее запутанных отношений между персонажами, ряд совпадений, переименований героев, узнаний и т. п. Расин обновил трагедию, объединив ее вокруг единой интриги, основанной на простых ситуациях. Он отказался от слишком затянутого узла отношений и внешних событий (в особенности характерных для старого Корнеля), но заменил его детальной разработкой психологических ситуаций и вытекающего отсюда движения. Внешняя, хронологическая цепь перипетий сменилась у него цепью перипетий, реализованных по преимуществу в игре душевных движений героев. Однако, так сказать, количественная усложненность интриги, опирающейся прежде всего на смену мотивов в составе отдельных ролей (но и на внешние, т. е. более или менее случайные события), не была устранена. Преемники Расина на трагической сцене отошли от его пути. Новый тип трагедии утвердил уже Кребильон. Его драматургия основана на устрашающих эффектах, вытекающих из множественной интриги, распределенной между многочисленными героями. Завершителем развития трагедии в середине XVIII века был Вольтер. И он строил свои пьесы на интриге, составленной из ряда быстро сменяющихся событий и ужасных положений. Мепризы (переименования) и узнания, вражда родственников (не знающих своего родства) и т. п. сюжетные приемы наполняют его трагедии; интрига вытекает из сложного узла исходной ситуации, на экспозицию которого приходится тратить немало места и усилий. Вместе с тем трагедия Вольтера отошла от принципа абстракции, обрела плоть исторического приурочения и эффектного сценического аппарата. «Театральную фикцию» места действия Корнеля и Расина заменил великолепный спектакль. В трагедию врываются потрясающие coups de théâtre; на сцене — тени убитых героев, сенат, бракосочетание, подложное чудо и т. п.; сын убивает отца, мать, убийца своего мужа, хочет выйти замуж за своего сына и т. д. В интересах редкости и эффекта Вольтер переносит действие своих трагедий в экзотические страны; у него фигурируют китайцы, индейцы, скифы, турки, арабы и т. д., причем им придаются черты некоторой местной характерности. Трагедия приобретает характер блестящего, красочного и патетического представления.

Трагическое творчество Вольтера достигло своего наивысшего развития, когда Сумароков выступил со своими первыми трагеди-

ями; если бы он хотел и мог пересадить на русскую почву французскую трагедию, то он, конечно, воспользовался бы системой современного ему драматурга, перед которым он к тому же преклонялся, а не отошедшими в прошлое системами трагиков XVII в. Однако ни того ни другого не случилось. Согласно с общими основами своего литературного миросозерцания Сумароков построил свою трагедию на принципах крайней экономии средств, упрощенности, так сказать, сдержанности, «естественности». Простота драматического сюжета его пьес не позволяет говорить об интриге, так как нет узла событий; все действие трагедии стремится ограничиться одной перипетией. Исходная ситуация, также упрощенная до крайности, тянется через всю почти трагедию и в конце снимается, упраздняется; едва ли можно назвать конец такой пьесы развязкой, поскольку нет событий, из которых она могла бы вытекать. Такова схема, к которой стремятся и приближаются сумароковские трагедии. Случается, что в пьесу вклиняется как бы рудимент эпизода (Гамлет, II акт) или перипетия, поспешно устраняемая автором, т. е. приводящая опять к той же исходной ситуации (Ярополк и Димиза, III_5—IV_2); оба — мимолетны и не могут нарушить стационарности трагедии. Сведéние всей трагедии к одному простейшему элементу действия как внешнего, так и психологического обязывает к сведéнию каждой роли к одному психологическому мотиву (одной персонажной ситуации) и вместе с тем является следствием этого последнего; в меру малоподвижности всей трагедии и роли Сумарокова, обыкновенно, неподвижны (или почти неподвижны). Трагедия заполняется в значительной мере раскрытием содержания основной ситуации в ее значимости для каждой пары героев в отдельности. Диалоги, в особенности центральных героев (влюбленных), получают лирическую окраску; появляются повторения тех же сцен, т. е. диалогов тех же персонажей на ту же тему, как бы драматический рефрен; здесь намечается некоторая градация, последующий член повторения сгущает краски предыдущего, не изменяя, конечно, ситуации (например, в «Синаве и Труворе»: Гостомысл и Ильмена — I_1, III_1 и IV_2; Синав и Ильмена — II_5 и III_5 и т. п.). Отсутствие интриги заставляет Сумарокова отказаться от дифференцированного сюжетного использования отдельных актов, свойственного французской трагедии. Простота исходной ситуации позволяет легко экспонировать ее без повествовательных вставок[2]; экспозиция стремится сжаться до немногих сти-

хов диалога (и здесь «естественность»; см. напр. Ярополк и Димиза I_1). Завязка как первая перипетия, сюжетная кульминация и т. д. — едва намечены или отсутствуют; схема трагедии как бы вытягивается в одну линию. Поэтому центральное место драмы, III акт, отмечается по преимуществу внесюжетным приемом: герои извлекают из ножен мечи или кинжалы (тщетно стремясь или заколоться или заколоть кого-либо). Этот примитивный театральный жест, излюбленный Сумароковым[3], является наивысшим эффектом (если его можно так назвать), на который он решается. Вообще, стремление к эффекту ему вовсе чуждо, так же как интерес к экзотике и местным краскам. Любопытно, что действие большинства трагедий Сумарокова (7 из 9) отнесено к древней Руси (один раз даже к XVII веку — Димитрий Самозванец); здесь Сумароков нарушает державшийся еще в середине XVIII века во Франции обычай изображать в трагедии далекие эпохи или далекие страны[4].

Рассматривая отдельные элементы драмы, заполняющие общую композиционную схему, мы прежде всего сталкиваемся с вопросом о персонажах. Взгляд на драматическое произведение как на систему, построенную на основе развития и смены отношений реплик, а отсюда и персонажей (ситуаций), предписывает рассматривать их прежде всего как члены ситуаций, в их значимости для общего движения драмы. В этом смысле мы можем разделить персонажей французской классической трагедии на две противоположные группы: с одной стороны имеем *героев*, активно двигающих основное действие, вытекающее из их взаимных отношений, с другой *наперсников*, не имеющих активности в интриге и служащих опорой ложных диалогов с ними героев (составляющих мимолетные и вовсе стационарные ситуации вовне основной интриги). Французская трагедия в меру множественности интриги не может обойтись без наперсников[5]; тайны, méprise, переодевания, играющие столь существенную роль в особенности у драматургов XVIII века, так же как обильные актами экспозиции, требуют их; притом наперсники придают характерный темп (медлительный, с остановками) французской трагедии и дают возможность развернуть детально игру страстей героев (ср. с этим строение диалога, составленного из больших и законченных реплик-речей). Наоборот, у Сумарокова с его упрощенной системой действия наперсники не могли иметь значительной роли в построении трагедии. Сумароков

различными способами вытравляет их из своих пьес. Так, в «Синаве и Труворе» их вовсе нет. В других трагедиях они остаются, но в значительном большинстве случаев на иных правах, чем это было у французов. Сумароков оставляет наперсника как статиста, произносящего несколько слов, или как вестника, лишая его присущих ему искони композиционных функций (напр., Витозар в «Семире» не создает никакого, хотя бы мимолетного, отношения между собой и Олегом); или же он сокращает его роль до нескольких стихов в одной сцене трагедии (напр., Светимы в «Вышеславе» — 7 стихов; Флемины в «Гамлете» — $11\frac{1}{2}$ ст.), иногда в самой первой ее сцене (Крепостат в «Ярополк и Димиза» — в I_1, а потом исчезает из трагедии; то же — Наступ в «Мстиславе»). В других случаях наперсник, наоборот, выдвигается вперед; Сумароков наделяет его в один из моментов драмы активностью в действии; он образует событие и, следовательно, становится второстепенным героем, отличаясь от главных героев лишь непродолжительностью своего участия в основном развитии сюжета и в особенности тем, что мотивы его действования, так сказать, непереходные, т. е. он не заинтересован в других персонажах, и исход трагедии на нем не отражается (он не участвует в основной ситуации; см., напр., Возвед в «Семире», Гикарн в «Артистоне» и др.[6]). Таким образом, путем ли уменьшения или увеличения значения ролей второстепенных персонажей Сумароков приходит к тому, что противопоставление их героям стирается.

С тенденцией к устранению наперсничества связывается необходимость строить трагедию без хитросплетенных узлов интриги. Сумароков должен был ограничиться простейшими положениями, элементарными человеческими отношениями, в которых все ясно само собой, в которых герои откровенны друг с другом. С другой стороны, не имея возможности раскрывать в ложных диалогах ход страстей героев, Сумароков должен был стремиться свести каждую роль к одному психологическому мотиву, именно тому, который проявился в единственном событии трагедии. Это именно и было нужно драматургической системе Сумарокова. К тому же единство персонажного состава, к которому он стремился, делает его трагедии еще более едиными, их план более ясным и развитие более непрерывным (компактность драмы).

Отход от системы наперсничества обусловил развитие и обилие монологов у Сумарокова, поскольку монолог в какой-то мере мо-

жет заменить ложный диалог с наперсником. В самом деле, Сумароков использует монолог для сообщения зрителю сведений о мыслях, чувствах и намерениях героя, т. е. вводит монолог как необходимый член в развитии ситуации или действия, тогда как у французов (в особенности в XVII в.) монолог был по преимуществу лирической вставкой. В трагедиях Сумарокова по 7 (Хорев, Синав, Димитрий, Мстислав), 8 (Вышеслав), 9 (Ярополк) или 6 (Гамлет, Семира; лишь в Артистоне — 2) монологов. Обычные для французов цифры — 2 (у Корнеля 3 пьесы, у Расина — 2 и т. д.), 1 (у Корнеля — 3, у Расина— 1; у Корнеля в 9 пьесах даже вовсе нет монологов), 3 (у Расина — 3 пьесы), 4 (у Расина — 3 пьесы; те же цифры и у Вольтера); редкостью являются трагедии с 5 монологами («Alzire» Вольтера) или еще больше[7].

В связи с общим смыслом трагической системы Сумарокова стоит и его стремление к сокращению общего числа персонажей трагедии, обусловленное отчасти тягой к освобождению от наперсников. Если у французов, нуждавшихся в персонажах как элементах основных или мимолетных ситуаций, как в опоре нитей интриги, обычны цифры 8—9 персонажей в пьесе, то у Сумарокова имеем 5 (Вышеслав), 6 (Семира, Ярополк, Димитрий), 7 (Мстислав, Хорев), 8 (Артистона, Гамлет), а в «Синаве и Труворе» даже 4 (обстоятельство, отмечавшееся современной критикой). Вместе с тем Сумароков сокращает число персонажей, фигурирующих в каждой сцене трагедии.

Таким образом, Сумароков создал весьма единую композиционную систему трагедии, в которой все элементы органически слиты и обусловлены объединяющим их принципом экономии и простоты. Самостоятельность этой системы не позволяет говорить о перенесении Сумароковым извне в русскую литературу французской трагедии; наоборот, создавая русскую систему, Сумароков воспользовался рядом элементов французской системы, получивших, конечно, иной смысл в новой связи приемов.

Следует оговорить, что путь Сумарокова в отношении к композиции трагедии не был прямым от начала до конца его деятельности. После выработки принципов своей системы, намеченной уже в «Хореве» и завершенной в «Синаве и Труворе», Сумароков пережил как бы эпоху сомнений в своих достижениях. В «Артистоне» и в особенности в «Семире» он отклоняется в некоторых существенных пунктах от своих принципов. Затем наступает возврат к

покинутому было пути. В последующих четырех трагедиях Сумароков верен своей основной системе.

Особняком стоит проблема внеэстетической направленности трагедии, тесно связанная с некоторыми композиционными особенностями ее. Французская трагедия XVII века была лишена ясно выраженной этической или идейной тенденции. Она хотела нравиться и трогать, умилять и мало думала об исправлении рода человеческого. Ее персонажи не имеют оценочной моральной характеристики; они одушевлены той или иной страстью, но не этическими принципами. Категория морали почти вовсе отсутствует, напр., у Расина. С другой стороны, значительное большинство трагедий этой эпохи развязаны трагически; это вытекает из задания потрясти, разжалобить зрителя. Иной смысл приобретает трагедия у Вольтера. Он в духе своего воинствующего мировоззрения начал употреблять трагедию как одно из средств пропаганды своих идей. Его трагедии должны доказывать конкретные тезисы, ниспровергать предрассудки или установления. Отсюда их трагические развязки: гибель несчастных героев, изображаемая как следствие фанатизма или тирании, возмущает зрителя и заставляет его проклинать эти исторические явления. Вместе с тем появляется положительная этическая характеристика некоторых персонажей; катастрофа должна пасть на невинных, добродетельных героев, иначе она не будет возмущать, не достигнет своей цели. Наоборот, отрицательной оценочной характеристики героев Вольтер обыкновенно избегает; если бы катастрофа осуществлялась злой волей, индивидуальной порочностью героя, то идея трагедии потеряла бы свою универсальность и доказательность; важно порицать не злых людей, а причину всяческих злодейств, идею и установление[8]. Иначе, чем Расин и Вольтер, отнесся к вопросу о тенденции в трагедии Сумароков. Он думал вместе с Тредиаковским (и другими теоретиками), что «трагедия делается для того... чтоб вложить в смотрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к порокам»[9], и поэтому придавал своим трагедиям характер панегирика индивидуальным добродетелям. Сумароковские пьесы никого ни в чем не убеждают; они стремятся возбудить в зрителе восторг перед добродетелью, подействовать на его эмоциональную восприимчивость. Апеллируя к «чувствительности», как сказали бы люди конца XVIII века, сумароковская трагедия движима не пафосом отрицания, ниспровержения, порожденным у Вольтера первыми

веяниями прогрессивной мысли, а пафосом утверждения, положительными идеалами. Она хотела исправлять души зрителей, а не их умы и не государственный аппарат. В связи с таким осмыслением назначения трагедии стоит значительное преобладание у Сумарокова счастливых развязок. Лишь две трагедии его заканчиваются трагически для героев — «Хорев», первый опыт еще не установившейся системы, и «Синав и Трувор»; после этой пьесы (третьей по хронологическому порядку) Сумароков вовсе отказался от несчастий в катастрофе[10]. В связи с той же моральной направленностью сумароковской трагедии стоит наличие в ней отчетливой морально-оценочной характеристики персонажей; перед нами или идеальные, мудрые, добродетельные герои (Семира, Трувор, Димиза и др.) или же черные злодеи, нередко бравирующие своей порочностью (Димитрий Самозванец, Клавдий в «Гамлете» и др.); само собой разумеется, что злодеи гибнут (Федима в «Артистоне», Димитрий Самозванец, Клавдий; Оскольд в «Семире» хоть не злодей, но гибнет, так как восстав отступил от добродетели), а добродетельные герои благополучно выходят из бедствий и могут венчать свою любовь[11].

Трагедия Сумарокова не осталась одиноким явлением в русской литературе; она породила традицию. Уже в трагедиях Ломоносова сказалось некоторое влияние первых пьес его младшего собрата. Следующее поколение поэтов, воспитанное на творчестве Сумарокова, и в области трагедии шло по путям, открытым учителем. Впрочем, трагедий в эту эпоху появлялось мало; еще творил сам Сумароков и рядом с его пьесами лишь изредка появлялись произведения его учеников. Первым среди них на трагической сцене выступил Херасков. Его «Венецианская монахиня» (1758) построена в основных своих чертах на принципах Сумарокова. Та же упрощенность сюжета, сводящегося к одному событию, легкость экспозиции, распределенной в нескольких репликах; отсутствие наперсников (в трагедии два вестника), обилие сюжетно использованных монологов; в трагедии всего 3 персонажа (кроме вестников). Но есть у Хераскова и попытки углубить сумароковскую линию и отчасти видоизменить ее. Он отказывается от лирических пауз в действии, сжимает трагедию; элементы развивающейся в трагедии ситуации быстро следуют один за другим. Эта компактность драмы приводит к сокращению общего числа сцен (17) и к разделению трагедии на 3 акта (при сохранении общего объема,

нормального для сумароковской трагедии). Новшеством явилось в «Венецианской монахине» и распределение экспозиции в двух актах (при трех всей пьесы), что сообщило таинственность, туманность ситуации первого акта, и перенесение действия в среду простых людей в новой Европе. Влиянием французской вольтеровской традиции следует объяснить жестокий эффект в конце трагедии (героиня появляется на сцене с выколотыми глазами, хоть и под покрывалом) и наличие в ней явной тенденции (вред монашества; ср. «Нума Помпилий» Хераскова, где та же идея), приводящей к трагической развязке и слабой (только положительной) моральной характеристике героев. Во второй своей трагедии «Пламена» (1765) Херасков в большей мере отошел от Сумарокова. Здесь помимо тенденциозности имеем, напр., двоение интриги. Все же связь с Сумароковым еще крепка; она сказывается хотя бы в том, что сюжет трагедии заимствован из «Семиры», в том также, что она построена на развитии сумароковского приема повторения — градации все той же ситуации. В третьей своей трагедии, «Мартезии и Фалестре», Херасков, отказавшийся уже в «Пламене» от оригинальных нововведений, отказывается от влияний французов и полностью подчиняется сумароковской системе во всех отношениях. Сомнения, выраженные «Пламеной», привели Хераскова к возврату к исходной точке традиции, к творчеству учителя. Простота сведенного к единице действия, схематичность построения, полное отсутствие наперсников при 4-х героях и др. признаки делают «Мартезию и Фалестру» трагедией чистого сумароковского типа; даже от тенденции Херасков отказался и приближается к моральному осмыслению трагедии, хотя дает еще трагическую развязку[12]. Четвертая его трагедия «Борислав» (1772) и в этом отношении следует сумароковской традиции. Сумароков большинство своих трагедий строил на ситуации, в которой воля властителя противится счастью влюбленных (в конце властитель гибнет — Гамлет, Димитрий Самозванец, или отказывается от своего намерения — Ярополк и Димиза, или герои гибнут — Синав), или на ситуации, в которой счастью влюбленных мешает любовь второго героя к героине (это — вариант первой ситуации; его имеем и в Синаве и в Димитрии и в Гамлете, но и в Вышеславе и в Мстиславе); во всяком случае во всех его трагедиях основу ситуации создают герой и героиня, взаимно любящие друг друга. Ученики Сумарокова искали в пределах его си-

стемы новых ситуаций. В первых двух трагедиях Хераскова имеем влюбленных, но их счастью мешают новые препятствия: монашеский обет («Венецианская монахиня») и религиозный фанатизм («Пламена»). В «Мартезии и Фалестре» появляется ситуация, при которой герой изменил героине, но поскольку его новая возлюбленная отвечает ему взаимностью, имеем вариант ситуации типа «Синава».

Положение «Мартезии и Фалестры» еще несколько видоизменено В. Майковым в его первой пьесе «Агриопа» (1769)[13]. В этой трагедии нет взаимной любви двух героев, изменник любит женщину, не появляющуюся в пьесе. Таким образом Майкову удалось построить трагедию на отношениях между двумя только героями; в этом сказалось общее стремление его тщательно следовать сумароковским традициям, руководившее им и в области других жанров. В самом деле, изменение состава ситуации не затрагивало основного конструктивного драматургического принципа. «Агриопа» повторяет приемы, характерные для построения, плана сумароковской трагедии. Существенным отклонением является лишь обилие наперсников; хотя один из них (Азор) заинтересован в исходе трагедии и играет двойную игру, изменяя героине, но все же не действует (т. к. вся пьеса вплоть до катастрофы лишена движения) и, следовательно, не может считаться героем в полном смысле. Наперсники эти явились, по-видимому, вследствие невозможности развернуть ситуацию двух персонажей на все 5 актов трагедии. Основная ситуация «Агриопы» не позволяла развязать ее счастливо; но моральное чувство удовлетворено: изменник гибнет (так же как злодей — Азор), а невинная героиня остается жива.

В 1769 г. появилась «Пантея» Козельского; в этой трагедии он решительно порвал со всеми установленными до сих пор принципами и тенденциями сумароковской системы и сумароковской традиции. «Пантея» составлена из ряда отдельных эпизодов, следующих один за другим в хронологическом порядке, но никак не связанных по существу действия; так, главный герой первого эпизода совершенно отсутствует в последующем действии. От Сумарокова взято как будто бы обилие монологов; их 12, но они не использованы в действии и служат лирико-медитативными вставками (все почти они весьма велики). Не совсем устойчиво и отношение «Пантеи» к морали: она развязана трагически, но полна дидакти-

ческих отступлений и дает отчетливые положительные оценки героев (кроме них в пьесе — 4 наперсника). Естественно, что эта трагедия-хроника возмутила сумароковцев; они обрушились на Козельского с насмешками и критикой. «Пантею» резко выбранили «Смесь», «Трутень»[14]; Новиков в своем словаре, обычно столь благосклонный, дал о ней неодобрительный отзыв; В. Майков высмеял ее[15]. В результате этой бури первый противник установленной традиции был побежден.

Но если он оказался неопасным противником, то гораздо значительнее был другой начинающий трагик, выступивший одновременно с ним, именно Княжнин. Уже «Дидона» (1769) заключает отчетливо разработанную смену психологических ситуаций (колебания Энея). Основное положение «Мартезии и Фалестры» и «Агриопы» видоизменено в том смысле, что герой покидает свою возлюбленную движимый долгом перед соотечественниками, но любя ее; при этом новостью в русской трагедии был персонаж, проведенный через ряд противоречивых чувств. Интрига осложнена еще и внешним образом, ролью Ярба (едва ли не эпизодической) с его особой сюжетной линией. Если Козельский пытался обновить трагическую традицию внесением приемов, не объединенных систематически, то Княжнин последовательно создавал свою систему на основе элементов, заимствованных у французов. «Дидона» весьма и весьма близка к типу расиновской трагедии[16]; она пользуется в полной мере аппаратом наперсничества и лишена моральной тенденции (хотя сохраняет еще злодея, впрочем, весьма слабо окрашенного оценочно). Вместе с тем многозначительным является внесение оперного театрально-декоративного эффекта (впервые в русской трагедии): в катастрофе — пожар на сцене и героиня, бросающаяся в огонь; здесь вольтеровское дополняет то, что взято у Расина. Не случайно, что второй трагедией Княжнина является трагедия с хорами, написанная разностопным ямбом и в трех актах, «Титово милосердие», подражание «Метастазио». Эта пьеса, стоящая в стороне от трагической традиции, не может, собственно говоря, быть отнесена к данному жанру; это скорее опера, зрелище, украшенное пышными декорациями, массовыми сценами и т. д. Однако появление этой пьесы отмечает общую тенденцию творчества Княжнина по направлению к эффектам всех видов; он двигался от Расина к Вольтеру. «Росслав», сюжетно более близкий к Сумарокову, чем все другие трагедии

Княжнина, близкий также к Хераскову («Пламена»), разрабатывает по преимуществу диалог нового типа, построенный на героических остриях (pointes). Наконец, во всеоружии развитой интриги приключений и психологических событий и вместе с тем блестящего патетического диалога Княжнин выступает во «Владисане». Здесь мы имеем в интриге ложную смерть, переименование, ложную измену, подслушивание и т. д. С другой стороны, сюжетные и декоративные эффекты загромождают пьесу; на сцене — народ, хором оплакивающий своего князя или клянущийся ему в верности, обнажив мечи; гробница, из которой глас якобы убитого героя, к которой идут ночью «со светильником» героиня и ее наперсница и из которой в решительную минуту появляется карающий герой; на сцене маленький сын героя, дерзостно отвечающий тирану; его хотят заколоть на глазах у матери и отца и т. д. Счастливое окончание «Владисана» и очевидная моральная окраска не могут изменить общего характера пьесы, созданной по образцу вольтеровой трагедии. В дальнейшем Княжнин отказался от морализирования в трагедии; «Владимир и Ярополк», «Софонизба» и «Вадим» развязаны трагически.

Трагическая система, наиболее заметным представителем которой был Княжнин, связанная крепкими узами с современной французской трагической традицией, укрепилась в России; постепенно она все больше вытесняла элементы сумароковской системы даже в произведениях прежних учеников Сумарокова, вместе с Княжниным уже с начала 70-х годов пошедших по новому пути. Так, В. Майков построил «Фелиста и Иерониму» (1773) на романически сложной интриге, Херасков прельстился декоративными и сюжетными эффектами («Горислава»), а в конце своего творческого пути, в «Освобожденной Москве» (1798)[17] создал трагедию-хронику, обильную потрясающими событиями, обрамленную великолепным спектаклем. Сумароковская простота стала ощущаться как бедность, и трагедии Сумарокова потеряли непосредственную действенную силу. Однако элементы сумароковской традиции не исчезли из трагической литературы. Старое вошло в новое как составная часть, и в трагедиях драматургов 80-х годов нередко найдем ту или иную черту, восходящую к первоначальной системе русской трагедии. По-видимому, последним представителем сумароковского направления в трагедии был Плавильщиков. Правда, и он не чужд иной раз эффектного сценического действия, не-

сколько усложняющего сюжет; так, в «Рюрике» Вадим устремляется с кинжалом на задумавшегося Рюрика, а когда Пламира, притаившись здесь же, отнимает у него кинжал, он обвиняет в преступном намерении ее, свою дочь, и отсылает ее в темницу (все это происходит вечером или ночью). Все же целый ряд характерных сумароковских приемов, отличающих трагедии Плавильщикова («Рюрик» и «Тахмас Кулыхан») позволяет говорить об них как об архаическом явлении в русской драматургии того времени. Так, в «Рюрике» всего 4 персонажа, все четверо — герои, потому что даже Вельмир, влюбленный в героиню, являющийся объектом козней Вадима и ревности Рюрика, непосредственно заинтересован в основной ситуации; следовательно, в трагедии нет ни одного наперсника или персонажа хотя бы приближающегося по типу к наперснику. (В «Тахмас Кулыхане» имеем двух наперсников, из которых один, брат героини, получает большее значение в действии, чем обычный наперсник; всего в этой трагедии 5 персонажей.) Действие в обеих пьесах просто; в особенности в «Тахмасе» оно протекает по-сумароковски: злой тиран Тахмас приневоливает верную невесту своего пленника (Могола) выйти за него, Тахмаса, но тщетно; угрозы тирана и отчаяние влюбленных занимают 4 акта, а в пятом Могол во главе восставших войск свергает Тахмаса. Несколько сложнее действие «Рюрика»; здесь мы можем даже говорить о наличии интриги. Обе трагедии Плавильщикова развязаны счастливо; персонажи четко делятся на ужасных злодеев и идеальных добродетельных героев; моральное осмысление трагедии соблюдено в полной мере. Столь же примечательна, как трагедии Плавильщикова, его обширная статья «Театр», напечатанная в 1792 г.[18] Здесь он высказывается в пользу некоторых приемов, характерных для сумароковской системы, противопоставляя их новому стилю в драматургии. Так, он ратует за оригинальный, русский тип драматургии, настаивает на преимуществах сюжетов для трагедии, взятых из отечественной истории, задевая попутно Княжнина с его «Дидоной»; он утверждает, что трагедия должна быть развязана счастливо, радостно, говорит о моральном воздействии ее на зрителя (в духе сентиментальной драмы), о том, что герои ее должны быть односторонни в своей моральной характеристике — или до конца злодеями или до конца добродетельными; наконец, он остроумно высмеивает наперсников и рекомендует изгонять их или же «вмещать наперсников в действие... чтобы

они... действовали сами, чтоб увеличить действие своих героев» (он порицает и вестников и повествовательные вставки вообще). Блестящие рассуждения Плавильщикова, иллюстрируемые и дополняемые его трагедиями, не могли, разумеется, изменить хода вещей. Основная традиция вела русскую трагедию и в 90-х годах по пути, предуказанному Княжниным и завершенному творчеством Озерова.

1925 г.

Примечания

1 Понимая под перипетией всякое драматическое событие, связанное с прилежащей ситуацией, а под эпизодом — вставной по отношению к основной интриге элемент действия.

2 Сумароков был также против повествования в развязке (в V акте) и сам начиная с «Семиры» избегал его.

3 См. напр. Хорев III_2, Семира III_6, Яроп. и Дим. III_3, Гамлет III_3, Синав и Трувор III_4. Но в III акте тот же жест: Гамлет V_4, Синав V_4 (это в катастрофе); исключение — он же во II акте (сц. 4) в Артистоне.

4 Отклонения от этого обычая во Франции — редкость.

5 В общем обычно не менее ⅓ персонажей французских трагедий —наперсники; чаще—около ½; в среднем в исследованных мною подробно 38 трагедиях Корнеля, Расина, Кребильона и Вольтера 41,3% персонажей — наперсники.

6 Эти наперсники-герои появляются главным образом в тех трагедиях, в которых сказались сомнения Сумарокова в его системе и которые отклоняются от нее в сторону большей насыщенности действием (см. ниже).

7 У Расина не бывает более 4 в пьесе. Наоборот, исключение являет Кребильон, у коего в среднем падает по 6,7 монолога на трагедию (в 9 пьесах — 60 монологов).

8 Конечно, не все трагедии Вольтера заключают отчетливую тенденцию.

9 А. Куник. Сборник мат. для ист. Акад. н. в XVIII в. стр. 494.

10 За гибель героев в «Хореве» Сумарокова сильно выбранил Тредиаковский, писавший: «дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно ни имело каких успехов, всегда б, наконец, быть в попрании» и т. д. Затем Тредиаковский объявляет, что он «все те франц. трагедии ни к чему годными называет (ю), в которых добродетель погибает, а злость имеет конечный успех», т. е. он порицает

значительное большинство французских трагедий! Столь же разительно другое его замечание: «как исправностям французских трагиков подражать не худо, так следовать их порокам не должно» (А. Куник. Op. cit. стр. 495).

[11] Разумеется, за исключением «Хорева» и «Синава». — Было бы весьма полезно и интересно внимательно исследовать вопрос о связи сумароковской системы с развивавшимся в это же время на западе жанром буржуазной слезной драмы. Возможно, что некоторые черты трагедий Сумарокова (напр. их морализм) восходят к этому новому, а вскоре потом модному жанру.

[12] Сюжет «Мартезии и Фалестры» заимствован у Тома́ Корнеля («Ariane»), так же как ряд деталей ее, но Херасков переработал план трагедии согласно сумароковским принципам. Сравнение обеих трагедий дает возможность рельефно показать разницу обеих систем, — французской XVII века и русской — сумароковской.

[13] Мотив измены героя еще раньше применен Ломоносовым («Демофонт»).

[14] «Смесь» 1769 г. стр. 163. «Трутень» 1769 г. стр. 132.

[15] В еще не изданном стихотворном отрывке (вставке в перевод V песни поэмы Буало «Le lutrin»), хранящемся в Госуд. Публичн. библ. в Ленинграде.

[16] Нет нужды напоминать, что при создании плана ее Княжнин воспользовался пьесами на ту же тему — французской — «Le Franc de Pompignan» и итальянской — «Metastasio».

[17] После 1798 г. Херасков написал еще лишь одну трагедию «Зареид и Ростислав», изданную в 1809 г.

[18] В журнале «Зритель». Перепечатана в «Сочинениях П. Плавильщикова» Спб. 1816. IV. 24.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОДЫ XVIII ВЕКА

(Опыт истолкования пародии)

Во втором томе «Полного собрания сочинений» Сумарокова (1781), непосредственно за отделом «Оды разные» напечатано пять стихотворений, объединенных общим заголовком «Оды вздорные». Эти стихотворения издавна обращали на себя внимание исследователей литературы XVIII столетия может быть больше, чем все другие лирические произведения Сумарокова. Давно уже было установлено, по-видимому прочно, что «вздорные оды» представляют собою пародии на торжественные оды, в частности на оды Ломоносова[1]. При этом все пять пародий рассматривались как однозначные в историко-литературном смысле, что при ближайшем рассмотрении оказывается неточным; изучение «вздорных од» не пошло дальше общих замечаний, основанных на не менее общем впечатлении. Между тем следовало бы выяснить соответствие тех или иных элементов пародируемых произведений Ломоносова с их гиперболической или извращенной передачей во «вздорных одах», если таковое действительно окажется.

До нас дошло слишком мало сведений о «вздорных одах». Первое известие о них относится к 1759 г. В это время Сумароков издавал «Трудолюбивую пчелу», печатавшуюся в Академической типографии. Сохранился в делах Академии лоскуток бумаги с распоряжением Ломоносова к сведению академических цензоров журнала: «Его сиятельство (т. е. президент Академии) вздорных од вносить не приказал. Что велеть исполнить Барсову» (цензору)[2]. Из этой заметки видно, что в 1759 г. было уже написано по крайней мере две «вздорные оды» (не более трех, что видно из дальнейшего). Все же Сумарокову удалось обмануть цензуру. В октябрьской книжке «Трудолюбивой пчелы» был помещен «Дифирамб», вошедший потом в отдел «вздорных од» в Полн. собр.

соч. (пятая ода). Это стихотворение написано не десятистрочной строфой, как другие, а строфой в 4 стиха без рифм. Может быть, именно эта строфическая формула, несходная с каноничной для Ломоносова строфой в 10 стихов, отвела подозрение цензуры. Очевидно, что «Дифирамб» не принадлежал к числу тех од, печатать которые запретил Ломоносов именем президента. Следовательно, к концу 1759 г. было написано уже по меньшей мере 3 «вздорных оды» (именно, ода V по счету П. С. С. и 2 оды из числа первых трех отдела, а скорее всего все три — I, II и III).

Здесь же следует сказать, что самое название «вздорные оды» сам Сумароков нигде не употребляет. Впервые оно встречается в приведенном выше распоряжении Ломоносова. Затем, когда после смерти Сумарокова Новиков собрал его сочинения и издал их, он озаглавил пародии на торжественные оды этим термином. Едва ли Сумароков мог называть так свои пародии. Для него они были вовсе не «вздорными», а наоборот, весьма серьезными произведениями, одним из орудий его в борьбе с ломоносовским направлением в поэзии[3].

Во всяком случае, четыре «вздорные оды», I, II, III и V по счету Полн. собр. соч., были написаны до 1765 т., т. е. до года смерти Ломоносова. Все они в самом деле представляют собой весьма продуманные пародии Ломоносовских од. Не имея возможности произвести здесь подробный анализ этих пародий, укажу лишь, что среди полемических творений Сумарокова, направленных на ниспровержение ненавистной ему ломоносовской поэтической системы, «вздорные оды» занимают не последнее место[4]. В них поставлен целый ряд проблем, выдвинутых развитием современной поэзии, и разрешен согласно общему поэтическому мировоззрению Сумарокова. Если в своих теоретико-полемических пьесах и статьях Сумароков постоянно говорит о «пухлости, неясности, сумбуре, надутости, галиматье» в стихах враждебного ему направления, то «вздорные оды», иллюстрируя эти высказывания, показывают, что́ именно имел в них в виду Сумароков. Он доводит в пародии до абсурда ряд характерных для манеры Ломоносова приемов. Так, представлены в нелепом виде «беспорядок» в изложении темы, неоправданные логически перелеты от одного мотива к другому, отвлеченные гигантские картины, постоянно всплывающая тема самоописания вознесенной к небесам души поэта, ее пророческого сна, так же как общая тема — восторг, перманентный

пафос Ломоносова, насыщенность его речи фигурами; наконец, уделено внимание и ломоносовским принципам словоупотребления; пародированы смелые тропы, несообразные на взгляд Сумарокова эпитеты и т. д.

То обстоятельство, что из этих четырех «вздорных од» при жизни Сумарокова была напечатана только одна (притом наименее характерная), не доказывает, разумеется, что они не сыграли назначенной им автором роли и не были известны читающей публике. Нет сомнения в том, что в списках они были распространены среди читателей, так как этот способ размножения стихов по тем временам был вообще весьма в ходу.

Более сложно, чем с четырьмя указанными «вздорными одами», обстоит дело с пятой, или по счету Полн. собр. соч. четвертой, одой. Она была напечатана отдельной брошюрой в конце 1766 года с следующим титулом: «Дифирамб пегасу. Сочинение А. С. В Санктпетербурге при Имп. Акад. Наук в декабре месяце 1766 года»[5].

Дата примечательна; она заранее заставляет усомниться в том, что объектом пародирования мог быть Ломоносов, умерший год назад[6]. В самом деле, рассмотрение «Дифирамба Пегасу» показывает, что Сумароков не насмехался над умершим, также что «Дифирамб» был написан в том же 1766 году (точнее, между концом сентября и декабрем), и наконец, что он был написан с определенною полемическою целью. Поводом для его написания было появление первой оды В. П. Петрова «На карусель».

Здесь следует дать некоторые пояснения. В начале 60-х годов школа Сумарокова, сплотившаяся еще в 1760 г. вокруг Хераскова и его журнала «Полезное увеселение», овладела всем литературным движением. Оппозиция старого, ломоносовского направления была сломлена, и сумароковские принципы «простоты», «естественности», сумароковское решение основных проблем поэтики, сумароковские традиции в пределах главнейших жанров воцарились в поэзии беспрепятственно. Постепенная переработка сумароковских систем в творчестве его учеников не нарушала общей картины единства, охраняемого рядом существенных признаков, связывавших работу сумароковцев в одно общее течение и явственно зависимых от заветов учителя. Так было до выступления в поэзии В. Петрова. Первая его ода, как уже было сказано, была посвящена прославлению «Карусели», т. е. конных состя-

заний, устроенных с большой пышностью при дворе 22 сентября 1766 года[7]. Уже в этой оде Петров попытался сказать новое слово, быть независимым от сумароковцев; при этом он отчасти напомнил Ломоносова. Появление оды было событием. С одной стороны, появились восторженные поклонники Петрова; среди них были люди весьма высокопоставленные и вместе с тем ценители литературы, как императрица Екатерина[8], Потемкин и другие. С другой стороны, в литературных кругах ода Петрова была понята как нарушение установленных основ художественного творчества, своего рода бунт. С появлением Петрова в литературе в ней снова воцарился раздор, и на долгое время. В самом деле, сумароковцы не могли не вознегодовать, читая уже первую оду Петрова, в которой была намечена вся его система во всей ее несходности с воззрениями и традициями сумароковской школы. Так, их должна была возмутить запутанность синтаксиса Петрова. Его фраза часто отягощена сильными инверсиями; его язык уже в этом смысле нарушает принцип «естественности». Мы встречаем у него такие стихи: «Когда, питомец вечной славы, Геройства Росс на подвиг тек», или «Натура что родит всещедра, Красот ее предстала смесь», или «То *сердце* бьется мне от страху. Чтоб сей герой теча с размаху, Чем не был в беге преткновен; То вдруг, лишь он мечем заблещет, Его успеху *совосплещет*» (сердце, подлежащее, удалено от сказуемого), или «Орел когда томимый гладом... Уже за ними гонит близ», или такое четверостишие: «В присутствии самой Минервы, Талантов зрящей их на блеск, Все рвутся быть в искусстве первы, Снискать ее, верьх щастья, плеск», или «И видел Исфм, Олимп, Пифию, Великолепный Рим, Нимию Во больших красоте чудес» и т. под. Иной раз Петров доводит свою фразу до непонятного; напр.: «Низвед зеницы Феб дивится, Что в зеркалах несчетных зрится, И умножает свет лучей» (в зеркалах умножает или сам по себе?), или «Но кия красоты блистают С великолепных колесниц, Которы поле пролетают живяй Дианиных стрелиц» (кто пролетает, — красоты или колесницы?). Или варваристическая конструкция (латинская): «По сем — Цвелаб поныне Троя, — *Прервав молчание, рекла*, Когдаб сего прекрасна строя Я вождь, ей в помощь притекла». Все эти способы синтаксической затрудненности речи подчеркивают разрыв с разговорно-практической языковой стихией, столь любезной Сумарокову. В соответствии с этим и словарь у Петрова иной, чем у сумароковцев. Ряд

редких, устарелых и славянских слов отягощают его. Напр.: «...поле протекают Живяй Дианиных *стрелиц*», или «Природные Российски дщери... *Преяти тщатся* лавр мужам», «И быти лавром *увязен*», «Во изумлении глубоком *Театр* подвижничий я зрю» (как *Феатрон*, т. е. зрелище) и т. д. Не удовольствуясь этими приемами «повышения» лексического состава своей речи, Петров вводит составные слова, отчасти оправданные славянским языком, а иногда новосозданные формы, порывая и в этом с обычным и общепринятым в языке: «Натура что родит *всещедра*», «Сколь кажда зрится *благозрачна*», «Его десница *скородвижна*», «О како зелен лавр, прелестен, который *лавроносцем* дан», «Ты мало, Рим, себя прославил, Что *мечебитцев* ты полки»... «И крыл движеньем *быстротечным*»; — «И се *подвижнейших* героев», «Сверх многих божеству *приличий*, Екатерина новый путь Открыла достигать *величий*» (мн. ч.), два героя — «*Предлоги* общия беседы, К себе *усердья* всех влекут» (мн. ч.), или в связи с игрою слов «И крепки мышцы, легки члены, Рожденные *пленити плены*». И в синтаксисе и в словаре Петров как бы возвращался к ломоносовским началам организации повышенной речи, разумеется лишь в смысле общего направления, основного тона системы. Может быть, у Ломоносова же следует искать начала и особого словарного приема, получившего развитие в оде Петрова «На карусель», именно сплетения в целые ряды собственных имен (из древней истории и мифологии по преимуществу) и вообще усиленного их употребления. Ломоносов любил вводить в свою речь мифологические имена, придававшие абстрактный характер конкретным понятиям; он употреблял неоднократно и прием каталога собственных имен; см. у него ряды названий рек (и вообще географических наименований), передававшие гиперболический полет воображения через пространство[9].

Следует оговорить, что и Сумароков охотно насыщал свою речь в торжественных одах собственными именами, придававшими ей особую повышенность без удаления от «естественного» словоупотребления[10]; но при этом он логически мотивирует появление собственных имен и распределяет их по стихам строфы, тогда как у Ломоносова они, собираясь в ряд, получают значение выделенного и очевидного в своей абстрактной направленности приема. Не переходят границ сумароковского употребления этого приема такие места оды Петрова: «Молчите звучны плесков громы, *Пинда́ра*

слышные в устах; Под прахом горды *ипподромы*[11], От коих *Тибр* стонал в брегах», или «Камилл, во злоключении *Рима* Стена врагами необорима, Таков имел и взор и дух. Таков был *Декий*, кой в средину Врагов ярящихся вскочил, И сына ту ж вкусить судьбину Своим примером научил. В *Маркелле* таково проворство, Когда держал единоборство, Как *Галл* под ним ревел, пронзен». Ломоносовскому осмыслению приема номенклатурного каталога соответствуют следующие стихи: «Во славе древняя *Россия*, *Рим*, *Индия и Византия* являют оку рай отрад», или в особенности заключительная строфа оды, превосходящая в смысле обилия собранных имен ломоносовские примеры: «Благополучен я стократно, Что в сей златой мне жити век Судило небо благодатно, В кой всякий весел человек. Я видел *Исфм*, *Олимп*, *Пифию*, Великолепный *Рим*, *Нимию*, Во больших красоте чудес. Я зрел *Диагоров*, *Феронов*, Которых шумом лирных звонов Парящий *Фивянин* вознес».

Совершенно бесцеремонно обращается Петров с сумароковской традицией словоупотребления, возвращаясь в этом отношении к ломоносовской свободе. Поэтическая метафора и ее собратья вновь приемлются Петровым, учившимся у Ломоносова смелому употреблению тропов. Он допускает необычные эпитеты, не боится смешивать понятия различных рядов. Мы найдем в его оде такие выражения: «Молчите звучны *плесков громы*, *Пинда́ра слышные в устах*», или «Под прахом *горды* ипподромы»; о конях он говорит, что они «крутятся, топают *бурливы*» (ср. «бурные ноги коней» у Ломоносова[12]; или «Но кия красоты *блистают*»; или героини «в шуму, в стремительном *полете*»; или «Геройству должной алча дани, Как *бурны* изгибают длани На разный опыт жарких душ» (опять ср. «бурные ноги» у Ломоносова); или «*Шум зрелища* услышав, рада Пентесилеи *горда тень*»; или «И речь ее, доселе *звонка*, *Исчезла зрелища в шуму*. Там рыцари взаим пылают, И жар за жаром иссылают» и т. д.[13]; или «Герой славян, во блеск *одеян*»; «*Взглянув на мужество* такое»[14]; сердце у поэта «Его успеху совоплещет»; «Утих геройских жар сердец»; «У обо́их кони́ послушны Как вихри движутся воздушны. Неся их быстро к ме́те хвал»; орел кружит, — «И *остры кости* протягая»; «*Геройство живо* упражненьем *Недвижных выше пирамид*». Во всех этих весьма разнохарактерных примерах (как и в других аналогичных местах) мы имеем слово, снова освободившееся от прикреп-

ленности к единственному конкретному значению, снова переставшее быть термином, как его толковали Сумароков и его ученики[15].

Все же, конечно, система Петрова, как она была очерчена первой его одой, не была полным возвратом к Ломоносову. Не прошли даром и уроки сумароковской школы. «Лирический восторг», реализующийся и в перегруженности фигурами и в тематике, остался лишь в виде рудиментарных мотивов. Так, в строфе 8 появляется характерный одический мотив: тень амазонки Пентесилеи встает из ада; но этот мотив не несет здесь той функции отводчика темы, тематического клина, какую несут аналогичные мотивы у Ломоносова; Петров влагает в уста Пентесилеи слова о том, о чем он мог бы говорить сам по ходу развивающейся темы; следовательно, единство логической композиции не нарушено. Лирически патетическая интонация и тема «восторга» даны в 1 строфе, но лишь в виде приступа, уже во 2 строфе переходящего в описание. Петров отдал дань и традиции лиро-дидактической «философической» оды Хераскова и его группы; он ввел в оду чисто дидактическую вставку, оттененную лирической интонацией (риторической; строфа 26 и м. б. 25) вполне в духе Хераскова. Но эти связи оды Петрова с сумароковской традицией должны были казаться незначительными по сравнению с тем, что он воспринял от Ломоносова, что создал в духе ломоносовской системы и, наконец, что создал нового, своего собственного. Таким новым прежде всего было преобладание в оде 1766 года дескриптивных элементов. Если сумароковцы, отправляясь от кризиса чистой лирики, явственно наметившегося уже к началу 60-х годов, шли к медитации и дидактике, то Петров нашел другой путь, именно оживление лирики прививкой ей описания (а также повествования). Он последовательно описывает в своей оде ход игрищ на карусели, по порядку и останавливаясь на изображении каждого этапа. Весьма важны также первые, еще более или менее случайные попытки описать данное явление предметного характера, апеллируя к чувственному воображению читателя. Ни у Ломоносова с его парением в абстрактном лиризме, ни у Сумарокова с его разумным и простым «языком чувства», ни в размышлениях Хераскова конкретный предмет, чувственно познаваемый мир в своем зрительном или звуковом облике не фигурировал в качестве самоценного мотива. Петров сделал первые, еще робкие шаги к овладению искусством живописать предметы при помощи резкой метафоры, эпитета с

значением чувственного свойства, характеризующей детали и т. д. В первой оде Петрова это искусство проявляется еще слабо, и лишь изредка новая струя дает себя чувствовать; впрочем, современники были, вероятно, более восприимчивы к новшеству, чем можем быть мы теперь. Петров описывает коней: «Драгим убором покровенны Летят быстряе стрел кони́; Бразды их пеной умовенны, Сверкают из ноздрей огни. Крутятся, топают бурливы, По ветру долги веют гривы; Копыта мещут вихрем персть» и т. д., или «Умолкли труб воинских звуки, И потный конь пресек свой скок; Спокоились геройски руки, Лишь мутный кажет след песок. Он пылью весь покрыт густою, Как поле в летню ночь росою, Как налегает пар воде» и т. д. «Образы», изображаемые Петровым, иногда приобретают особый характер роскоши, внешнего великолепия; он склонен иной раз рассыпать в своих стихах драгоценные камни, блеск и т. д. Напр.: «Отверз Плутон сокровищ недра, Подземный свет вдруг выник весь; Натура что родит всещедра, Красот ее предстала смесь. Сафиры, Адаманты блещут, Рубин с Смарагдом искры мещут И поражают взор очей»...; девы у него мчатся «Сверкая зрящим в очеса»; рыцари «Крутят коней, звучат броньми; Во рвении, в пыли и в поте, В незнающей устать охоте Сверкают златом и мечьми», и далее — «Герой славян, во блеск одеян» и т. д. Однако рядом с этими блестками Петров может допустить в интересах внешней выразительности низменную деталь, вроде пота, катящегося с чела девы или орошающего опененного коня, и т. п.

Канонизованный для оды 4-стопный ямб также не вполне удовлетворял Петрова. Позднее, одновременно с Костровым он стал писать оды ямбическими строфами из стихов разного объема; в первой же своей оде он выражал свое недовольство старой схемой иным путем: он не повиновался ей, ставя ударные слоги на неударные места, т. е. делая именно то, против чего восставал Сумароков, требовавший, чтобы ямб (в его терминологии) заменялся исключительно пиррихием[16]. Напр.: «Снискать ее, *верьх щастья*, плеск», «Коль быстр *того взор, мышца, меч*», «В дозволенны *вшед чести двери*», «*Шум зрелища* услышав рада», «Почто *смерть тень* мою велику», «*Два выступили*; смотрят все» «*И понт волн черных* встрепетал» и т. д.

В целом вся система Петрова была глубоко чужда поэтическим воззрениям Сумарокова и его учеников. Неудивительно поэтому,

что Сумароков уже в том же 1766 г. выступил на защиту своих принципов и пустил при этом в ход уже многократно испытанное в борьбе с Тредиаковским и Ломоносовым оружие, — пародию.

«Дифирамб Пегасу» Сумарокова заключает всего 8 строф (обычной рифмовки по 10 стихов). В этих пределах Сумароков отчетливо проявил свое отношение к ряду приемов, характеризующих творчество Петрова, поскольку они отразились в «Оде на карусель». При этом он иногда дает мотивы пародийные, но не совпадающие с аналогичными у Петрова, иногда же переносит то или иное выражение из оды Петрова без изменения в свой «Дифирамб»; само собой разумеется, что пародийный контекст придает у него такому выражению комический смысл. «Дифирамб Пегасу» начинается двумя строфами, не имеющими прямого отношения к оде Петрова. Обе они относятся скорее к Ломоносову и его направлению. Первая строфа дает свод оценочных терминов, бывших в ходу еще в 50-х годах, как бы по трем рубрикам: 1) достоинства, какие сумароковцы видели в стихах своей системы; 2) недостатки, какие последователи Ломоносова видели в поэзии сумароковской системы и 3) достоинства, которыми ломоносовцы характеризовали стихи своего вождя. Вот первые стихи «Дифирамба»: «Мой дух, коль хочешь быти славен, Остави прежний *низкий стих* (2)! Он был *естествен, прост и плавен* (1), Но *хладен, сух, бессилен, тих* (2)! Гремите Музы *сладко, красно* (3), *Великолепно, велегласно*» (3)... Далее, на протяжении 1½ строфы идет пародия на ломоносовские оды. Здесь как бы подводится итог многим уже ранее вошедшим во «вздорные оды» пародийным мотивам. Уже в прежних пародиях появлялись возмущавшие Сумарокова «бурные ноги» (Ода III, стр. 2 «Крылатый конь перед богами, Своими бурными ногами»; ср. у Ломоносова: «Там кони бурными ногами Взвевают к небу прах густой», ода на прибытие Елисаветы в Спб. 1742 г., или «И топчет бурными ногами, Прекрасной всадницей гордясь», ода 1750); в дифирамбе: «И бурными попри ногами (пегас) Моря и горы и леса». Неоднократно фигурировала и пародия на стихи Ломоносова: «Фиссон шумит, Багдад пылает» и т. д. (см. выше; ср. Взд. о. II, 1 «Ефес горит, Дамаск пылает, Тремя Цербéр гортаньми лает»; или III, 3: «Пекин горит и Рим пылает» и т. д.); в дифирамбе: «Атлант горит, Кавказ пылает Восторгом жара моего, Везувий ток огня ссылает; Геена льется из него»... Появляются в «Дифирамбе» и «ефирные бре-

га» и «вечные льды» (ср. Взд. о. III, 4 «В ефире лед вечный синь», II, 3 «Главу скрывает он в ефире»; I, 1 «Льды вечные стремятся в тучи»; III, 2 «В сей час ударит в вечный лед»; V, 7 «Уже стал таять вечный лед»). Уже раньше пародировались и стихи Ломоносова: «Что вихри в вихри ударялись И тучи с тучами сражались И устремлялся гром на гром» (ода 1746 г. на день восш. на престол; ср. Взд. о. I, 1 «Там вихри с вихрями дерутся»; I, 2 «Там громы в громы ударяют»); в «Дифирамбе»: «От пепла твердь и солнце тмится; От грома в гром, удар в удар». Раньше пародировались и мотив вознесения души в пророческом сне, и полет лирического беспорядка, и совмещение понятий разных рядов (В «Дифирамбе»: «Борей от молнии дымится», «Дави ефирными брегами») и фантастически-колоссальные картины и т. д. Следовательно, задача этих первых 20-ти стихов «Дифирамба» как бы напомнить о ломоносовской системе и осмеять ее по контрасту с изображаемой в самом начале сумароковской системой[17]. Но уже с III строфы Сумароков, оставив Ломоносова, обращает свои стрелы против В. Петрова.

Запутанный синтаксис, сложная конструкция фразы Петрова никак не отразились в пародии Сумарокова; по-видимому, его теоретическая мысль или вернее слух его не были развиты в этом направлении и он не мог уловить сущность этого приема в такой мере, чтобы иметь возможность изобразить его. Зато словарь Петрова был разобран Сумароковым и признан непригодным для поэзии «естественности». Более всего возмутили Сумарокова составленные Петровым слова (и формы). Мы находим в его пародии такие выражения: «И *быстротечно* мчася вскоре» (ср. у Петрова: «И крил движеньем быстротечным»); «О конь, о конь *Пиндароносный*, Пиитам многим *тигрозлосный*, *Подвижнейший в ристаньи* игр!» (ср. у П. «который Лавроносцем дан» — «И се подвижнейших героев»). Ожесточенным нападкам подверглись ряды собственных имен (терминов), вообще злоупотребление ими; так, в строфе III читаем: «Тела в песке лежащи сером, Проснулись от огромных слов; Пентезилея с Агасфером выходят бодро из гробов; И более они не дремлят, Но бдя музыки ревы внемлят; Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян; Церbéра песнь изобразилась, Луна с Светилом дня сразилась, И льется крови Окиян» (ср. у П. «Шум зрелища услышав, рада Пентесилеи горда тень»); далее у Сумарокова имеем: «Пегас летит, как

Вещий Бурка, И удивляет Перса, Турка; Дивится Хинец, Готтентот; Чудится Пор, герой Индеян, До пят весь перлами одеян, Разинув весь геройский рот» (ср. у П.: «Герой славян, во блеск одеян, Мой како дух к себе влечет! Коль бодр и чуден вождь Индеян!»).

Не менее места и остроумия уделил Сумароков принципам словоупотребления, воскрешенным и введенным наново Петровым. Проблема семантического использования слова, стоявшая особенно остро в эпоху молодости Сумарокова, была ясна ему[18]. Он, старавшийся закрепить за словом одно лишь основное (на его взгляд) значение, был возмущен приемами Петрова в этом направлении. Мы находим в «Дифирамбе» такие выражения: «Проснулись от *огромных слов*» — «Но бдя *музыки ревы* внемлет» (ср. у П.: «Я слышу странный шум музыки») — «Но скрылся конь от *встречных глаз*»; — «Цербéра *песнь изобразилась*» (ср. у П.: «И речь ее, доселе звонка, *Исчезла зрелища* в шуму»); — «*Во восхищении глубоком*[19] *Вознесся к дну* морских я вод, *И в утоплении высоком Низвергся я в небесный свод*» (ср. у П.: «Во изумлении глубоком Театр подвижничий я зрю») — «Во мраке *непрестанной тени*»[20] — «Металлы встали на колени» (олицетв.) — «Пегас взлетел на Геликон... *Реку лежанья* пьет там он», и в заключение, — «По путешествии обширном При восклицании всемирном Да здравствует пернатый Тигр»[21]. Примечательно, что, пародируя словоупотребление Петрова, Сумароков делал это в том же смысле, как он раньше пародировал словоупотребление Ломоносова (ср. Взд. о. I «И глубину ревущих вод» — «Льды вечные стремятся в тучи И их угрюмость раздирают» и т. д.). По-видимому, на его взгляд, Петров принял принципы семантики Ломоносова, явился прямым продолжателем его в этом отношении и потому прием пародирования, пригодный в борьбе против словоупотребления Ломоносова, мог, по его мнению, пригодиться и здесь.

Сумароков резко недоброжелательно отнесся к живописующей, образной и описывающей вообще струе, внесенной в лирику одой Петрова. Может быть, он и не вполне ясно понимал сущность этой новой струи. Он, как кажется, воспринял описания Петрова с точки зрения высокого и низкого в поэзии; он был недоволен смешением торжественного, абстрактного с грубым, конкретно-обыденным; иначе говоря, он воспринял прием Петрова не в плане его образной, характеризующей функции, а в плане специфически словарном. В «Дифирамбе» имеем такие стихи: «Тела в *песке* лежа-

щи *сером*, Проснулись от огромных слов» (контраст грубого с «высоким» тропом; ср. у П. «лишь мутный кажет след песок; Он пылью весь покрыт густою»); строфа V посвящена описанию Пегаса, которым Сумароков пародирует описания коней у Петрова (в IV стр. его оды, и потом в XVI и XX):

У Сумарокова:	*У Петрова*:
Храпит Пегас и пенит губы,	Бразды их пеной умовенны...
И вихрь восходит из-под бедр;	Копыта мещут вихрем персть
Открыл свои Пермесски зубы,	(и «Как вихри движутся воздушны»)
И гриву раздувает ветр;	По ветру долги веют гривы
Ржет конь, и вся земля трепещет,	(сверкают из ноздрей огни)
И луч его подковы блещет...	и т. п.

Эта же тема коня проходит и через последующие 3 строфы «Дифирамба»; попадаются такие выражения: «Пред холкой движного коня». По-видимому, помимо того, что слова как «пена, копыта, ноздри, гривы» и т. д. казались неподходящими, самый мотив коня был на взгляд Сумарокова неудобен для поэзии. Несколько раз появляющийся у Петрова пот также смущал Сумарокова; он пишет: «Киплю, горю, *потею*, таю». Может быть, наряду с низменностью предметов воспринимал Сумароков словарную грубость в стихе Петрова «стояща одаль зависть рдится, Смотря на зрелище *чудится*»... у него в «Дифирамбе» имеем «*Чудится* Пор, герой Индеян» (ср. слова Сумарокова о ломоносовском стихе «И с трепетом Нептун чудился» — «Чудился слово самое подлое и так подло как дивовался»[22]).

Мимо внимания Сумарокова не прошло стремление Петрова насытить свои стихи блеском, роскошью и т. д. Он пишет: «Чудится Пор, герой Индеян, До пят весь перлами одеян», «Встал треск и блеск на горизонте», «Плутон от ярости скрежещет, С главы венец сапфирный мещет», «И луч его подковы блещет».

Восприняв в большей или меньшей степени черты системы Петрова, противоположные его собственной, Сумароков вовсе не воспринял черт оды Петрова, зависящих от его, сумароковской, традиции. Он не видел того, что «восторг» Ломоносова, «лирический беспорядок», отвлеченные гиперболически-бессвязные темы, — все это почти отсутствует у Петрова, и ему казалось, что Петров как ученик Ломоносова (с его точки зрения) должен и в этих отношениях следовать учителю. Поэтому все указанные при-

емы налицо (в пародийном освещении) в «Дифирамбе», хотя Петров в них повинен весьма мало. Характерны в этом отношении конец III строфы («Цербера песнь изобразилась, Луна с светилом дня сразилась И льется крови окиян») или конец V строфы («Поверглись горы, стонет лес, Воздвиглась сильна буря в понте, Встал треск и блеск на горизонте, Дрожит Самсон и Геркулес») или вся VI строфа и т. д. Полный сумбур царит в тематическом построении «Дифирамба»; гигантские, эффектные сочетания понятий приобретают характер нелепостей; все это следовало бы отнести за счет Ломоносова, а не Петрова. И если у Петрова мы находим такие стихи: «Бегущих провождая оком, Я разными страстьми горю», то Сумароков, воспользовавшись одним словом, взятым из них, придает соответственным стихам «Дифирамба» ломоносовский характер: «Киплю, *горю*, потею, таю, Отторженный от низких дум»... Сумароков использовал рудимент ломоносовского приема у Петрова — мотив восстающей из мертвых Пентесилеи, и пародирует его; но у него в «Дифирамбе» этот мотив нелепо вклиняется в тему.

Наконец, метрические опыты Петрова, отягчение неударных слогов ямбической схемы были замечены Сумароковым и осуждены им (согласно теории, развитой им в статье «О стопосложении»). Зна́ком этого служат такие стихи «Дифирамба»: «Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян» — «*Ржет конь*, и вся земля трепещет» — «*Зрюсь купно* в небе я и в море» (и м. б. «До *пят весь* перлами одеян»).

Таким образом, из текста «Дифирамба Пегасу» мы можем, согласно приведенному комментарию, извлечь несколько определенных положений о мышлении Сумарокова (в 1766 г.) в области поэтики. С одной стороны, мы узнаём, в каких областях поэтики Сумароков хорошо разбирался, т. е. в каких отношениях он мог точно формулировать свое восприятие того или иного произведения и каких, наоборот, сторон поэтики он не воспринимал и разобраться в них не мог; нужно думать, что Сумароков разбирался именно в тех проблемах поэтики, которые были насущны для литературы его эпохи, возбуждали противоречивые толкования в 50-х и 60-х годах. С другой стороны, мы извлекаем из материала пародии Сумарокова его суждения оценочного характера по поводу ряда приемов, которые он сумел различить в системе, им пародируемой. Согласно сказанному, Сумароков не уловил в системе

Петрова: его приемов организации синтаксиса; логической ясности в развитии описательной по преимуществу темы; наклонности Петрова живописать словами, стремления организовать слова по принципу их предметной характерности, а не по принципу подбора ряда определенной «высоты» или же ясности раскрытия логических признаков темы[23]. Все же приемы Петрова, верно подмеченные Сумароковым, он категорически отверг; здесь можно указать: введение составных слов; скопление собственных имен (ряды их); частое появление блеска, сияния, драгоценных камней; отягчение неударных слогов ямбической схемы. Сумароков понял также и систему тропов, как ее применял Петров, но может быть слишком поспешно отожествил его принципы словоупотребления с ломоносовскими, хотя, по-видимому, связь между обоими поэтами в этом отношении имеется на самом деле[24]. Следует также подчеркнуть, что из «Дифирамба Пегасу» мы узнаем о том, что Сумароков считал Петрова прямым потомком Ломоносова в поэзии, непосредственным продолжателем его дела. Именно поэтому он применяет к Петрову приемы пародирования, применявшиеся уже частично раньше к Ломоносову; поэтому же он ошибочно переносит на Петрова представление о ломоносовской тематической системе; поэтому же, наконец, он начинает пародию на Петрова двумя строфами, направленными против Ломоносова, считая, по-видимому, что их обоих можно смешать в одном приговоре как преступников против поэтической истины, совершивших аналогичный проступок. Впрочем, этот взгляд был тогда распространен. Поклонники Петрова считали его «вторым Ломоносовым» или даже говорили, «что он больше имеет способностей, нежели славной наш лирик», т. е. Ломоносов[25]; сама Екатерина писала, что сила его поэзии «уже приближается к силе Ломоносова, и у него больше гармонии»[26]. С другой стороны, Новиков говорил, что Петров — подражатель Ломоносова, что он «напрягается ийти по следам Российского лирика». Так или иначе, все связывали творчество Петрова с воспоминаниями о Ломоносове; всем казалось, что он продолжает традицию Ломоносова.

Выступление Сумарокова против В. Петрова не осталось одиноким. По стопам учителя пошли ученики. Их полемический задор повышался еще тем обстоятельством, что с новыми произведениями Петрова рос его успех. В особенности оживлен был обстрел Петрова в 1769—1770 гг., когда обилие журналов позволило су-

мароковцам высказаться полностью. Несмотря на то, что полемика этой эпохи тщательно обследована с библиографической точки зрения, можно кое-что прибавить к известным уже в науке фактам; поэтому позволяю себе хотя бы вкратце указать главнейшие ее моменты. Так, в «Трутне» (1769 г., лист 12, 14 июля) находим отрывок, до сих пор, насколько мне известно, не получивший комментария. Между тем приурочение IV «Вздорной оды» не к Ломоносову, а к Петрову дает возможность объяснить его. Здесь читаем (в «письме к издателю» от N. N.): «Другое злополучие еще хуже того: некто в Москве на некотором мосту прежде стихи свои продающий сюда прибыв, ваши листки называет безделицами, в себе ни разума, ни забавы не имеющими. Ах! его критика столько разумна и вам вредна, сколько Бургомистров гнев Королю опасен! щастие, на которое как то он налез, так его ослепило, что ныне равного себе в разуме не видит. Однакож некоторые его на рифмах бредни, им из разных чужих лоскутков сшитые, многие похваляют, может статься не приметив, что в них ни цвет к цвету, ни мысль к мысли, ни разум к делу не подобраны. Кто хочет увидеть сию правду, тот пусть прочтет Пегазу прекрасный, нашим стихотворцем сочиненный, Дифирамв». Очевидно, что здесь речь идет о Петрове, а «прекрасный Дифирамв Пегазу» — разобранная выше «вздорная ода» Сумарокова. Может быть фраза о бреднях на рифмах, сшитых Петровым из чужих лоскутков, намекает на связь его творчества с поэзией Ломоносова. В том же «Трутне» была помещена эпиграмма на перевод Вергилия Петрова, в которой высмеивался его «непонятный»[27] слог и слово «рыгать», им употребленное[28]. Весьма интересный отрывок был помещен в «Смеси» (1769 г. лист 15, стр. 119). Здесь говорится: «Клеон, превознесенный хвалами, думает о себе, что он превосходит Пиндара, за тем, что обучал риторике не знаю в каком-то монастыре и вытвердил наизусть всего Вергилия. Но не подумай того, читатель, чтобы он писал согласно с здравым рассудком; он столько горд, что и рассудок презирает; ему нет до него нужды, а надобны только стопы и рифмы, ибо в его стихах: музыки рев бодрит и нежит дух (ср. у П.: «Я слышу странной шум музы́ки; То слух мой нежит и живит», и у Сумарокова «Но бдя музы́ки ревы внемлет»); в предсердии кипит и кровь (ср. у Сумарокова: «С предсердьем напрягая ум»; у П.: «Утих геройских жар сердец» и «То сердце бьется мне от страху» и т. д.); Герои все локтьми сверкают (у П.: девы

«сверкая зрящих в очеса»; герои «сверкая златом и мечьми»), челом махают (у П.: «Таков был чел и дланий взмах»); и дух его героям плещет (у П.: «сердце его успеху совоплещет»); над мыслей деюща понятность; и протчее сему подобное». И эта статья направлена против оды В. Петрова «На карусель», очевидно, в особенности возмутившую сумароковцев[29]. Через две недели в той же «Смеси» (лист 17, стр. 131) было помещено письмо к «сочинителю» журнала, подписанное Н. Н. (Новиков?); здесь сказано: «Ваш 15 лист заставил меня думать, кто такой сей вами описуемый стихотворец, который ревет на лире, мычит на трубе, а гремит на свирели, у которого сердца есть прихожая комната, предсердием называемая, и который видел сверкание локтей, может статься тогда, когда получал оплеухи. Наконец я догадался куда вы целите. Знаете по чему он многими в разуме похваляется? Мне кажется, потому, что у нас почти все к новостям охотники. У него разум а-ла-грек... Некоторый господин (не Потемкин ли? — *Гр. Г.*) пуще всего избаловал известного вам умника, сказав, что он больше имеет способностей, нежели славный наш лирик. Но я смело скажу, дай Боже, чтоб сей господин мог порядочно разуметь сего лирика, не только определять цену его знанию и его аттестовать; по-моему, сходнее сказать, что муха равна со слоном, нежели сравнять нескладные и наудачу писанные его сочинения с одами славного нашего стихотворца», и т. д. и т. д.[30] Петров не остался в долгу перед сумароковцами; он ответил Эмину (издателю «Смеси»)[31] в предисловии к первой песне своего перевода Енеиды (конец 1769 г.); он бранит здесь своих критиков, «которые цепляются за слова»[32]. Новиков в последнем листе «Трутня» за 1770 г. ответил на это предисловие и опять пародировал слог Петрова, который, по его словам, утверждал, «что он те критики, яко неистояробесующихся молодичей, малыми своими душевными добротами и слабоблещущими пылинками острого разума воспроизжелавших *посверкать*, соблаговоляет уничтожать и презирать, и что он на них ни единого не будет ответствовать слова, но забывшись, исписал целые 4 листа, наполня из *предсердия* его исходящим ругательством» и т. д. Примечательно, что в этом отрывке помимо словаря Петрова пародированы и особенности его синтаксиса.

По-видимому, около того же времени Петров описал (в неоконченном послании к Екатерине)[33] войну, возгоревшуюся вокруг первых его произведений. Нападки и пародии не переставали сы-

паться на Петрова и после 1770 года. Может быть, сюда относятся некоторые выпады Сумарокова[34]. В 1772 г. в журнале херасковской группы «Вечера» было помещено стихотворение, ратовавшее против Петрова, который хотя «...портит только слог певцов преславных Россов, Уже считается второй здесь Ломоносов»[35]. Автор этого стихотворения находит, что стих Петрова гремит без разума, что Петров идет вопреки природе, что он пишет пухлым слогом, т. е. корит Петрова за то же и в тех же выражениях, за что корили Ломоносова в 50-х годах Сумароков и его сторонники. В 1772 г. Новиков дал весьма неблагоприятный отзыв о Петрове в своем «Словаре»; он писал: «Вообще о его сочинениях сказать можно, что он напрягается идти по следам Российского лирика; и хотя некоторые и называют уже его вторым Ломоносовым, но для сего сравнения надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения, и после того заключительно сказать, будет ли он второй Ломоносов, или останется только Петровым и будет иметь честь слыть подражателем Ломоносова»[36]. Петров обиделся и жестоко выбранил «Словарника» за произвол и пристрастие» в отзывах, в своей «Епистоле к... из Лондона»[37]. Против Петрова ополчался неоднократно и В. И. Майков, один из учеников Сумарокова. Он написал эпиграмму на перевод Энеиды; в «Елисее» он пародировал стихи Петрова, бранил его творения за бессмысленность, за то, что «естество себя в них хитро изломало», нещадно бранил его самого и т. д.[38] Майков начал было писать стихотворение, специально посвященное Петрову, это — «Епистола к М. М. Хераскову»[39]; в дошедшем до нас отрывке, между прочим, читаем о Петрове:

Худая чистота стихов его и связь
Претят их всякому читать не подавясь;
Без переноса он стиха сплести не может
И песнь свою поет как кость пес алчный гложет[40]
И сей-то песни он в натянутых стихах
Поднявшись из-под бедр как конских легкий прах,
Повыше дерева стоячего летая
И плавный слог стихов быть низким почитая...

Уже Л. Н. Майков заметил, что выделенный курсивом стих «Епистолы» пародирует тяжелую конструкцию фразы В. Петрова. Добавлю, что пародия относится именно к «Оде на карусель» с ее описаниями коней (ср. в «Дифирамбе» Сумарокова: «И вихрь

выходит из-под бедр»[41]). Аналогичный стих был употреблен В. Майковым еще в другом месте; в неизданном доселе переводе его пятой песни герои-комической поэмы Буало «Налой» (Le lutrin) в том месте, где герои учиняют бой, кидая друг в друга книгами, Майков сделал было небольшую оригинальную вставку (в духе «склонения на Российские нравы»)[42]; вот она:

И ты наш Де ла Мот, на местеб не сдержался,
Когда бы кто у нас здесь книгами сражался;
Докучный Мирамонд, Любовный вертоград[43],
Пантея, коею был страстен Абрадат[44],
Соединившися с разумным вертопрахом[45],
Как взятым из-под бедр коневьих сильным прахом
Запорошили бы сражавшихся глаза.
Но пусть от нас бежит на век сия гроза[46].

Аналогичное выражение В. Майков употребил еще раньше в «Елисее»:

Летит на тиграх он крылатых, так как ветр,
Восходит пыль столпом из-под звериных бедр;
Хоть пыль не из-под бедр выходит всем известно,
Но было оное не просто, но чудесно[47].

Как видим, появление од В. Петрова, в особенности первой его оды, всполошило представителей главенствующего в 60-х годах на Парнасе направления. Первым выступил сам вождь, Сумароков. За ним вступили в бой его соратники и продолжатели его дела. Была пущена в ход полемика и пародия. С легкой руки Сумарокова пошли гулять в литературе пародийные выпады против Петрова. При этом еще через несколько лет после появления «Оды на карусель» к ней возвращались пародисты. Отдельные пародийные выражения странствовали от Сумарокова до Майкова. То, что упустил из виду Сумароков (синтаксис Петрова), было подмечено позднейшими пародистами (Новиков, Майков).

Однако тщетны были усилия сумароковцев. Петров со своей поэтической системой вошел в литературу, занял в ней не последнее место и, значительно повлияв на выработку новой синтезирующей системы Державина, повлиял тем самым на дальнейшее развитие русской поэзии вообще.

1926 г.

Примечания

1 См., напр., *Н. Булич*, «Сумароков и совр. ему критика». 1854, стр. 110, или *С. Соловьев*, «История России» (III изд.), т. VI, стр. 219, или *П. Пекарский*, «Ист. акад. Наук». II. 653, или *В. Сиповский*, «Русская лирика. I. XVIII век». 1914, стр. 20.

2 *П. Пекарский*. Loc. cit. Булич. Op. cit. стр. 57.

3 Впрочем, слово «вздорный» значило в XVIII веке не совсем то, что теперь; кажется, оно более было близко к понятию «спорщический»; ср. название комедии Сумарокова «Вздорщица».

4 Характеристику ломоносовской и сумароковской поэтических систем, описание их борьбы и дальнейшей истории см. в моей книге «Русская поэзия XVIII в.» 1927 г. изд. «Academia».

5 8°, 8 стр.

6 Исследователи, писавшие о вздорных одах, пройдя мимо вопросов библиографии, не заметили этого; для них IV вздорная ода ничем не отличается от других.

7 *В. И. Саитов* в статье о Петрове в «Биографич. словаре» говорит, что ода была тогда же напечатана; но мне кажется, что это не так; по крайней мере мне не удалось найти указания на это ни в одном известном мне библиографическом справочнике, а также не удалось отыскать экземпляра оды ни в одном доступном мне книгохранилище. Я знаю оду на карусель по изданию сочинений Петрова 1782 г. (и в том же виде во II изд. 1811 г.). Нужно думать, что ода расходилась в списках.

8 Екатерина не только блестяще вознаградила Петрова и привлекла его ко двору, но и отозвалась о нем восторженно как о великом поэте в «Антидоте» (сборник «XVIII век». IV. 428).

9 Напр.: «В полях, исполненных плодами, Где Волга, Днепр, Нева и Дон» (1747), или «В моей послушности крутятся Там Лена, Обь и Енисей (ib.), или «Ты, слава, дале простираясь, На запад солнца устремляясь, Где Висла, Рен, Секвана, Таг» (1754), или «Фиссон шумит, Багдад пылает, Там вопль и звуки в воздух бьют, Ассирски стены огнь терзает, И Тавр и Кавказ в понт бегут» (1743).

10 Напр.: «С Курильских мелких островов Устави нам торги с Нифоном, И буди подданным покров, Богатство собирать во оном! А ты непраздно ль, гордый Дон, Бежишь из стран Российских вон, Вливаяся в Евксинско море? Византия, Архипелаг Увидят ли Российский флаг, И то нам должно быти вскоре» (ода XX. 1768), или «Преклонят пред тобой колена Страны, где сад небесный был, И игом утесненный плена Восплещет радостию Нил; А весть быстрее Аквилона До стен досягнет Вавилона, Подвигнет волны Инда страх; Мы именем Семирамиды Рассыплем пышны пирамиды, Каир развеем яко прах» (ода XXII. 1769).

[11] Как кажется, этот термин, как и другие, близок по своему семантическому значению в стихах к собственным именам.

[12] Ода на прибытие Елисаветы в СПБ. 1742 г. и ода 1750 г.

[13] Ср. «Что вихри в вихри ударялись И тучи с тучами сражались И устремлялся гром на гром». Ломоносов. Ода 1746 г.

[14] Аналогичные обороты у Ломоносова Сумароков порицал; так, он бранит стих «На гроб и на дела взглянуть» — «на гроб взглянуть можно, а на дела нельзя. А естьли можно сказать, я взглянул на дела, так можно и на мысль взглянуть молвить». Сумароков порицает также стих — «Но краше в свете не находит Елисаветы и тебя» (т. е. солнце — тишины), т.к. «Что солнце смотрит на бисер, злато и порфиру, ето правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, ето против понятия нашего». П. С. С.[2] X. 79 и 86.

[15] Появляются в оде Петрова и гиперболические образы, иной раз приобретающие фантастическую окраску: «Драгим убором покровенны Летят быстряе стрел кони́; Бразды их пеной умовенны, Сверкают из ноздрей огни» или «Его десница скородвижна, Почти виденью непостижна»...

[16] См. его статью «О стопосложении», П. С. С.[2] X. 50—77.

[17] Именно эти две строфы и ввели, по-видимому, в заблуждение исследователей, отнесших и всю оду за счет пародии на Ломоносова.

[18] См. отчетливые суждения его по этому вопросу в статье «Критика на оду». П. С. С.[2] X. 77—91.

[19] Нельзя забывать, что на языке XVIII в. в этом выражении получается нелепость, т. к. префикс «воз» еще имеет отчетливое значение вознесения ввысь. См. также статью Сумарокова «Критика на оду», место, где он порицает выражение Ломоносова «Нас в *плаче* погрузя *глубоком*».

[20] См. в «Критике на оду» место, где Сумароков порицает выражение «Блистая с *вечной* высоты».

[21] Еще: «Пегасу лавры соплетаю, С предсердьем напрягая ум». Ср. у Петрова: «То сердце бьется мне от страху... то... его успеху совоплещет» и «Утих геройских жар сердец».

[22] «Критика на оду», П. С. С.[2] X. 84.

[23] Почти не отразилась в «Дифирамбе» и наклонность Петрова к подчеркнутым славянизмам.

[24] Здесь сыграло роль то обстоятельство, что Сумароков не разобрался в принципах предметной изобразительности Петрова, поскольку эта изобразительность отчасти является функцией его системы тропов.

[25] «Смесь». 1769, лист 17; см. также «Опыт исторического словаря о росс. писателях» Новикова и «Вечера» 1772 г. (см. ниже).

[26] Антидот, loc. cit.

[27] За «непонятность» сумароковцы раньше бранили Ломоносова.
[28] Трутень. 1770, лист 13, см. *А. Афанасьев.* «Русск. сатирич. журналы», стр. 81.
[29] Впервые указал на то, что эта статья «Смеси» пародирует оду на карусель, *В. Ф. Солнцев* («Смесь, сатирич. журнал 1769 года», 1894); он же привел 4 параллели из оды Петрова. Упоминание в пародийных местах статьи «предсердья», имеющегося и у Сумарокова и не находимого в «Оде на карусель», отсутствие в ней аналога к последнему пародийному стиху статьи вместе с крайней близостью остальных пародийных стихов ее к подлинным петровским наводит на мысль о том, что мы знаем оду Петрова во II редакции, уже исправленной, м. б. на основании пародий; если бы это было так, то в I, рукописной редакции оказалось бы и что-нибудь вроде «предсердия» и т. д.
[30] *И. А. Шляпкин* (Статья В. Петрова. Истор. вестн. 1885. Ноябрь) говорит, что это «письмо» — разбор оды на карусель, но не доказывает этого.
[31] См. *Семенников.* Русск. сатирич. жур. 1769—1774 гг. 1914. стр. 29—34.
[32] *Семенников*, стр. 32.
[33] Опубликовано *И. А. Шляпкиным*, ук. соч.
[34] См. П. С. С.[2] X 204, 208. Впрочем, Сумароков нигде в печати не упоминал имени Петрова. В 10-ти томах его П. С. С. это имя не встречается ни разу. Но в письме к Г. В. Козицкому от 24/VII 1769 г. он писал, что боится ослепнуть, быть Гомером, каким состоит «некий Василий Петров в рассуждении высокого склада к чести нашего века» (Летоп. русск. лит. III. 34 и Лонгинов. Последн. годы жизни Сумарокова. Р. Арх. 1871. стр. 1668). Здесь ирония очевидна.
[35] *Афанасьев*, стр. 56.
[36] Стр. 82 изд. П. Ефремова «Материалы для истории русской лит.»
[37] Собр. соч. 1811, ч. III, стр. 116—119.
[38] Собр. соч. под ред. Л. Майкова. 1867 г., стр. 301, 310—311, 550—551, 165.
[39] Впервые напечатана, не вполне исправно, Л. Майковым в изд. Собр. соч. В. Майкова, 1867 г.
[40] В этом стихе Майков пародирует метрический ход, характерный для В. Петрова.
[41] Можно думать, что в первой рукописной редакции «Ода на карусель» представляла текст и в данном месте более близкий к этой повторной пародии.
[42] В окончательной редакции вставка выкинута. Соответственные автографы хранятся в Росс. Публ. библ. среди бумаг В. И. Майкова, поступления 1867 года, откуда извлечен и приводимый отрывок.
[43] Два романа Ф. Эмина (1763 г.).

[44] «Пантея» (1769), трагедия Ф. Козельского.

[45] «Разумный вертопрах» (1768), комедия Лукина (Вольный перевод из Буасси).

[46] *И. Шляпкин* (op. cit.) указывает на выпад против Петрова в «Послании к Дашковой» Княжнина (1783 г.), на неодобрительные отзывы о его поэзии Хемницера и Радищева.

[47] Соч. *В. Майкова*, 1867 г. стр. 304.

К ВОПРОСУ О РУССКОМ КЛАССИЦИЗМЕ

*(Состязания и переводы)**

Углубляясь последовательно в изучение той или иной эпохи в целом, приходится как бы повторять естественный ход эволюции всей современной науки, двигаясь от уясненных проблем к новым, обнаруживающимся в процессе исследования. Сделавшиеся за последнее десятилетие привычными анализы структуры отдельных фактов, предметов словесного искусства, приводят прежде всего к вопросу о классификациях этих предметов по двум принципам: в теории, по принципу смежности элементов, их составляющих (выделение «приемов» и их самостоятельное изучение), и во временно́й последовательности; здесь существенными оказались объединения фактов в понятиях школ, направлений, традиций; все поле литературы любой эпохи удобно разделяется на участки, и всякая система оказывается отчетливо локализуемой на скрещении и продолжении тех или иных линий, путей, традиций. Однако анализ системы как данного объективного факта естественно выдвигает проблемы изучения исторического бытия этих фактов, т. е. их отношений и осмыслений в данной исторической среде; эти же проблемы ставят на очередь вопрос об исследовании самой историко-литературной среды, т. е. прежде всего художественного фона, «духа эпохи», «эстетического лица» ее; этот фон мыслится не как сумма и не как равнодействующая всех традиций, линий или фактов (более или менее механически составленных исследованием из сопоставления отдельных структур); он не образован соединением или обобщением признаков отдельных произведений, а образует как бы основу эстетического бытия этих произведений и сам

---

* Настоящая статья представляет собою первый очерк в ряду других объединенных общей темой.

в свою очередь образован общими предпосылками эстетического мышления эпохи как высшего единства. Здесь дело именно в том, чтобы заново (или вновь) поставить изучение этих высших единств, чтобы ввести в обиход науки особые объекты исследования, менее вещные, но не менее реальные, чем привычные в науке последних лет. Эти общие понятия истории литературы мыслятся как некие категории, переменные в смене эпох, не заключенные в отдельных структурах, но исторически соприсутствовавшие в них. Так и в частном случае, установление дифференциальных отличий систем в поэзии середины XVIII века, разделение ее на участки школ и направлений приводит в конце концов к вопросу о том, что же в таком случае создавало единство всей эпохи, которого невозможно не замечать. Что же заставляло потом целое столетие смешивать в одном общем понятии «ложноклассицизма» столь разные явления, как напр. системы Ломоносова, Сумарокова, Хераскова[1], законно противопоставляя это понятие общему облику литературы XIX столетия? По-видимому, здесь прежде всего дело в этом общем понятии, в самих общих очертаниях целой эпохи как единства, причем единства не нарушаемого борьбой течений, заключенных в нем. Конструируя понятие этого общего художественного облика эпохи (в пределах, конечно, словесного искусства), не приходится гоняться за новизной в основных определениях его; наоборот, привычные взгляды современников или, еще более, ближайших преемников и антагонистов данной эпохи могут много уяснить в данном вопросе. В моих попытках характеризовать некоторые отдельные признаки общего понятия или м. б. категории фона русской поэзии середины XVIII века, эпохи так наз. «классицизма», я также не претендую на особую оригинальность[2]. При этом мне кажется целесообразным начинать с мелочей.

Изучая вопрос о художественном «духе той или иной эпохи», о специфическом облике, сообщаемом поэтическим произведением от общей литературной атмосферы данного периода, об индивидуальных и характерных для эпохи признаках эстетического функционирования литературных вещей, — прежде всего мы естественно обращаем внимание на такие проявления литературной жизни поэтических произведений, которые свойственны единственно или по преимуществу изучаемой эпохе. Есть факты по-видимому незначительные, мелочи литературы, которые, однако, в высокой мере характерны; они могут и должны быть истолкованы как знаки

сущности художнического миропонимания эпохи; они являются более или менее бессознательными проявлениями отношения ее к самой себе как литературе; вещественными памятниками того трудно уловимого объекта научного интереса, который можно обозначить как эстетическое сознание эпохи, понимая под этим термином и творческое и воспринимающее сознание в равной мере и совокупно. Среди многочисленных faits divers литературы середины XVIII века, образующих отчасти подлинный фон отдельных произведений, созданных в это время, — любопытной представляется особая привязанность, которую эпоха Ломоносова, Сумарокова и Хераскова проявляла по отношению к поэтическим состязаниям. Можно указать другие эпохи других литератур, когда состязания поэтов в своем искусстве были известны. Но для русской поэзии середины XVIII века в частности характерен и интерес к этого рода поэтическим выступлениям и самые формы, в которых они осуществлялись.

Так, примечательны состязания, явившиеся результатом теоретического спора из области общей поэтики, при которых различные точки зрения были представлены произведениями, разным образом выполненными. Таким состязанием мыслей, а не людей явился известный перевод тремя поэтами 143-го псалма, сделанный еще в 1743 году, изданный отдельной брошюрой (помеченной 1744 годом)[3]. Спор возник по поводу утверждения Ломоносова, что каждому из двухсложных размеров, т. е. хорею и ямбу, свойственна специфическая эмоциональная окраска, предопределяющая обязательность сочетания его с определенной тематикой; вследствие устойчивости эстетического качества, заложенного по Ломоносову в каждом метре, — он должен быть использован неизбежно в определенном жанре; именно, — «стопа ямба» «имеет благородство, для того что она возносится с низу в верх, от чего всякому чувствительно слышна высокость ея и великолепие» и, следовательно, должна быть применяема в героической поэзии и в оде; хорей же «с природы нежность и приятную сладость имеющий, сам же собою... должен только составлять Элегиаческий род Стихотворения, и другие подобные, которые нежных и мягких требуют описаний». В ответ на это Тредиаковский возражал, что «ни которая из сих стоп сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что все сие зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение» и т. д. В данном слу-

чае Тредиаковский предвосхитил современное учение о произведении как системе, а не сумме элементов; ему видно было, что в этой системе устанавливается, в зависимости от окружающих и взаимообусловленных элементов, конкретное назначение отдельного элемента-приема, что прием или элемент, взятый отвлеченно, — есть потенция различных осмыслений. Третий участник спора, Сумароков, — присоединился к мнению Ломоносова. И вот, для решения этого вопроса, вследствие того, что такое «дело не может решиться большеством, чтоб позволено так сказать, голосов: того ради он (Тредиаковский) рассуждает, сочинить всем трем некоторой высокой род стихотворения, а именно оду, а для сего выбрать один Псалом из Псалтири. Находящему в Хорее с нежностью и благородство, сочинить бы оду хореическую; а стоящим за Иамбическую токмо высокость, составить Одические свои стихи Иамбом. *Чрез сие тотчас объявится*, имеет ли Хорей при нежности высокость, а Иамб при высокости нежность» (курсив мой. — *Гр. Г.*). При этом участники состязания подчеркивали, что они издают свои оды «не в таком намерении, чтоб рассмотреть и определить, которой из них лучше и великолепнее вознесся», а для решения трудного вопроса теоретической поэтики. Напоследок объявляются имена участников состязания, «но которой из них которую Оду сочинил, о том умалчевается». После предисловия «для известия» (составленного Тредиаковским; из него почерпнуты все вышеприведенные цитаты) напечатан 143 псалом в славянском переводе и, наконец, преложения его, сделанные Сумароковым, Тредиаковским и Ломоносовым. Состязание 1743 года дало теоретическое обоснование поэтических состязаний вообще, и оно же установило главные черты такого состязания, жившие в течение долгого времени. Принцип такого состязания заключался в том, что брали какой-нибудь текст несомненного поэтического достоинства, хорошо к тому же всем известный (церковнославянский или иностранный), и перелагали в стихи; при этом каждая пьеса, участвующая в состязании, — анонимна.

Проблема, выдвинутая книжкой «Три оды Парафрастические» (1744 г.), продолжала привлекать внимание и позднее, в течение всего столетия. Самая книжка эта не только имела успех, но и была принята публикой по существу метода, в ней предложенного. Разработка проблемы о самостоятельном художественном бытии приема и о специфической энергии размеров русского стиха проходила

под впечатлением той постановки ее и того способа разрешения, которые были даны в брошюре трех авторов. В 1760 г. та же проблема была вновь поставлена, причем для уяснения трудного пункта в учении о стихе опять прибегли к той же форме теоретического состязания. Так, по-видимому, следует истолковать состязание между Ломоносовым и Сумароковым в переводе оды Ж. Б. Руссо «A la Fortune»[4]. Участники состязания прежние, — нет лишь Тредиаковского; его на этот раз заменил Сумароков. Он, бывший семнадцать лет назад единомышленником Ломоносова, — теперь оказался в противоположном лагере. Два перевода оды выполнены различными размерами: Ломоносова — ямбом, Сумарокова — хореем. Состязание 1760 года следует традиции состязания 1743 г. и в отношении к анонимности: имена поэтов даны, но каждый из переводов — анонимен. Состязание 1760 года было верно понято читателями. Самый конструктивный принцип его был эстетически действен: оба перевода воспринимались вместе как одно произведение, вполне целостное; смысл и назначение каждого из них образовались лишь в соотнесенности с другим. Именно поэтому редакторы собраний сочинений Ломоносова в XVIII веке помещали в тексте своих изданий перевод оды Руссо Сумарокова рядом с ломоносовским[5], не на правах примечаний, а на правах части текста, составленного двумя поэтами в сотрудничестве. Что же касается теоретической проблемы, послужившей во второй раз основой для состязания, то ближайшие поколения читателей, по-видимому, склонились на сторону Ломоносова, приняли его точку зрения; им казалось, что в состязании 60-го года точка зрения Ломоносова победила, именно его точка зрения, а не его дарование. Еще в 1811 г. Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии» написал, что слог оды должен быть «твердый, громкий, возвышенный, благородный, однако сходственный всегда с предметом; в противном случае теряют (т. е. оды) свою изящность. Доказывается сие (все-таки — «доказывается» состязанием. — *Гр. Г.*) одою На счастье Жан-Баптиста Руссо, переведенною Г. Ломоносовым и Сумароковым. Последнего слог не соответствует высокому содержанию подлинника»[6]. На это митрополит Евгений возразил, что «Перевод Сумарокова Руссовой оды не хуже Ломоносова; а нам кажется слабее только по хореическому метру Сумарокова, противу ямбического Ломоносова. Ибо ямб в важных материях приличнее хорея»[7]. Евгений как историк литерату-

ры, хорошо знавший и понимавший поэтическое движение эпохи Сумарокова, правильно понял первичный смысл состязания 1760 года. На той же точке зрения стоял еще Остолопов; он пишет: «По правилам же подражательной поэзии надлежит наблюдать, что бы размер стихов соответствовал избранному предмету: Хорей, например, может выражать веселость; Ямб или Анапест горесть, унылость и пр. Прочитайте оба переводы Руссовой оды На счастье (Ломоносова и Сумарокова), и вы увидите, который размер приличнее содержанию оной»[8]. Примечательно, что когда Тредиаковский, уже после опубликования состязания 1760 года, взялся за перевод той же оды Руссо, то он выполнил его в шестистопных ямбах[9], сохранив в то же время строфу в 10 стихов и рифмовку ее; он очевидно уклонялся тем самым от участия в споре о размерах.

К 1757 году относится еще одно состязание, имеющее основой теоретическую проблему; в июле этого года Тредиаковский напечатал в «Ежемесячных сочинениях» статью «О беспорочности и приятности деревенской жизни»[10]. Здесь, для иллюстрации своих морально-философических размышлений, он приводит знаменитую оду Горация «Beatus ille qui procul negotiis» в своем собственном прозаическом переводе; затем он пишет: «Не можно не чувствовать, что песнь сия есть превосходна по всему в своем роде. Переведена она, сколько возможно было силам моим, исправно и точно: однако, не знаю, не лишилась ли совершенныя своея красоты от прозы моея, как составленная от Горация стихами. Впрочем, имеем мы на нашем языке два перевода с сея песни и в стихах также. Полагаю здесь их оба, дабы читателям усмотреть к большему своему удовольствованию не лучшель наши Стихотворцы изобразили мысли римского пиита рифмами, нежели я свободным слогом». Затем идут два стихотворных перевода оды и некоторые примечания к ним Тредиаковского, который, впрочем, заявляет: «Не мое дело, при толь красном сонме славимых стихотворцев рассуждать, кои из сих обоих стихов удачнее». Условие, как бы предписанное брошюрой — состязанием 1744 года, соблюдено: авторы анонимны; здесь, впрочем, и вовсе не указаны их имена; между тем одним из участников состязания был сам Тредиаковский[11]; напоминает брошюру 1744 года и то, что и здесь перед стихами приведен прозаический перевод текста. Смысл теоретического спора, решаемого состязанием, так указан Тредиаковским: «Мню

только, что первый сочинитель вознес собственным способом, согласнейшим с образом и употреблением нынешних времен, здание, утвержденное на Горациевом токмо основании; то есть, он не больше списывал с Горация, коль ему подражал своими подобиями; но вторый, изображая мысли Автора своего, есть точный Переводчик стихами с Горациевых стихов и обыкновений того века провозвестник». В самом деле, оба перевода дают образчики различного разрешения проблемы передачи чуждого текста на свой язык; точному переводу противоставлено подражание (Тредиаковского) со «склонением на наши нравы». Что вопрос о том, в какой мере переводчик должен передавать детали оригинала, интересовал современников Тредиаковского, видно хотя бы из того внимания, которое этому вопросу уделил Сумароков в своей «Епистоле о Русском языке»[12]. Когда позднее Державин захотел передать на русском языке оду Beatus Горация, он пошел по пути Тредиаковского, отнесшись к тексту свободно и русифицировав местный колорит[13].

К состязаниям, имевшим значение теоретического диспута, можно отнести и примечательные переводы того же Тредиаковского «Стихов из Аргениды», напечатанные в «Собрании сочинений» его в 1752 году[14]. Здесь мы имеем дело с двумя переводами целого ряда латинских текстов из «Аргениды», поэмы Барклая, сделанных одним лицом; таким образом элемент личного соревнования отпадает вовсе и остается только выбор между двумя метрическими системами, предложенными переводчиком. В начале 50-х годов в русской поэзии остро стоял вопрос о введении в обиход античных метров, именно гексаметра дактилического и анапестического (составленного Тредиаковским), элегических дистихов, горацианских и сафических строф. Спорили не только о возможности и приемлемости этих метрических формул, но и о способах их истолкования в условиях русского языка. Одним из отражений этих споров и явилось состязание Тредиаковского с самим собой. В кратком введении к «стихам из Аргениды» он пишет: «Сии стихи из Аргениды и следующие для того здесь полагаются, что все они сочинены двумя родами, а именно по-Римски и по-нашему, так что который род положен в Аргениде, тот здесь предшествует, а другой по том следует. Охотники могут сии роды между собою сличить, и заключить по своему рассуждению, кои роды стихов, древнейшии ль Греческии и Римскии, или наши с Рифмами новейших времен, благороднее и осанистее». Далее следуют са-

мые переводы; так, напр., одно и то же место латинского текста переложено сначала «Анапесто-Иамбическими без рифм» стихами, а потом «Иамбическими» — т. е. сначала гексаметром анапестического типа, а потом александрийским стихом.

В последнем состязании, если его можно так назвать, в особенности ясен общий смысл всех этих соревнований, в которых были противопоставляемы не личные дарования, не индивидуальности мастеров слова, а решения проблем, вообще — теоретические и эстетические концепции сами по себе, вне зависимости от взаимоотношений авторов в литературе. Главное здесь то, что произведение, оторванное от своего автора, воспринималось не в связи с его творчеством или с окружением других его произведений, а в связи со своим антагонистом-произведением, и в ряду теоретически осмысленных явлений, а не в ряду чьих-либо высказываний, облеченных в художественную одежду. В этом преодолении связи творения с творцом, в этой внеиндивидуальности произведения — характерность указанных фактов. Единое произведение-состязание принадлежит сразу всем авторам составивших его пьес и, конечно, никому из них; оно вообще не имеет автора, т. е. его восприятие не предполагает некоего смутного фона-носителя, фона личности, на которую хотя бы условно проецируется всякое откровение пиесы, напр. лирическое признание. Состязание — это некий эксперимент, которому, очевидно, приписывался характер доказательности, эксперимент, подобный тем, какие применяются в опытных науках. Его организуют и проводят несколько работников, а иногда и один, — от этого дело не меняется. Все это в плане характеристики эстетического мышления данной эпохи указывает на возможность абсолютного эстетического бытия произведения в сознании эпохи, т. е. бытия произведения не проецированного ни на какую индивидуальность, бытия произведения, за смысл и организацию которого не ответствен никакой человек, а ответственно лишь понятие, концепция эстетического же рода. Нет необходимости доказывать, что в XIX веке (и в значительной мере в наше время) дело обстояло не так; после XVIII столетия литературное произведение вне автора, хотя бы анонимного, хотя бы воображаемого, хотя бы примышляемого читателем или выдуманного — не существовало в художественном быту.

Помимо поэтических состязаний, предназначенных к разрешению спорных вопросов поэтики, в эпоху 60—80-х годов XVIII сто-

летия были распространены и другие состязания, не имевшие принципиального значения, а представлявшие собою просто поэтические турниры, где поэты старались превзойти друг друга в искусстве стихотворного переложения одного и того же текста. Укажу для примера несколько случаев таких турниров: два перевода молитвы «Царю Небесный» были напечатаны вместе в 1760 г. в «Полезном увеселении»[15] и подписаны — первый А. Нартовым, второй А. Кариным. В «Вечерах», журнале, издаваемом кружком Хераскова в 1772 и 1773 г., было напечатано три анонимных перевода первого псалма; из них два вместе, а третий в одном из ближайших номеров[16] (факт состязания отмечен редакцией журнала); в этом состязании участвовал В. Майков, имена других участников неизвестны. В новиковском «Московском ежемесячном издании», в некоторых отношениях хранившем заветы херасковских журналов, в 1781 г. было состязание на переложение псалма, названного «Божие милосердие»; участвовало два анонима[17]; в конце второго стихотворения редакция поместила примечание: «которое из сих двух преложений сделано удачнее, о том читатели наши сами благоволят сделать заключение» и т. д. Такие состязания показательны не менее, чем теоретические. В них примечательно то, что соревнующие в передаче одного и того же текста мыслят свои произведения в одной и той же плоскости; и здесь, конечно, устанавливается некое единство всего состязания как произведения, которое поглощает раздельность переводов основного текста. И участники и, разумеется, читатели игнорируют принципиальную несравнимость двух поэтических индивидуальностей, выраженных в несравнимо индивидуальных произведениях; эта несравнимость, опирающаяся на несоизмеримость человеческих душ, являющих фон и мотивировку художественного лица, — составила основу позднейшего эстетического ощущения литературы. В 60-е же и 70-е годы два стихотворения на одну тему рассматривались как две перчатки на одну руку, — одна удобнее, лучше подходит, другая узка или нескладно сшита. Состязались, или вернее сопоставлялись, не поэты (выбирай любого, но не говори — этот получше, а тот похуже, так как они разные как желтое и красное), а произведения поэтов, как в первом типе состязаний — идеи, понятия. В этом смысле характерно, что другие, позднейшие эпохи, знающие идею авторского индивидуального мира как художественной ценности par excellence и работающие в расчете на окрашивание

этой идеей восприятия, — создают иные формы состязаний (если можно говорить здесь о состязаниях) поэтов. Так, напр., в цикле стихов В. Иванова и Брюсова «Лира и Ось» («Сирин» 1913 г.) или в трех стихотворениях Бестужева и Блока в «Гиперборее» (1912 г.) мы имеем поэтическую переписку: поэты отвечают друг другу; ориентировка на совместное восприятие пиес налицо, единство темы и перекликающиеся мотивы вяжут пиесы; но весь смысл цикла именно в споре, в столкновении индивидуальных стилей, обликов поэтов, в том, что они контрастно оттеняют друг друга. Художественная система, организованная как лицо поэта, специфически укрепленная и отмеченная его именем, — непроницаема. То обстоятельство, что сопоставленные поэты принадлежат к одной литературной школе, как Блок и Бестужев или Гумилев и Городецкий («Фра Беато Анжелико» в «Гиперборее» 1912 г.), не меняет дела. В пределах литературного мировоззрения как школы не менее отчетливы грани личности как системы. Если во всех указанных новейших состязаниях каждый поэт пишет иначе, утверждает свою особность, усилия поэтов разбегаются врозь, то в состязаниях середины XVIII века, наоборот, все участники стремятся к одному и тому же, пишут принципиально одинаково, т. е. имеют в виду одно и то же идеальное разрешение задания и пытаются в одинаковой мере достигнуть его. Не менее характерно здесь и то, что таким образом получается всеобщая соотнесенность всех предложенных разрешений с этим идеалом, объединяющая все усилия отдельных поэтов как бы в единый, коллективно организованный труд. Над всем состязанием тяготеет эта идея единственного и достижимого абсолютного решения эстетической проблемы; ей соответствует в теоретических состязаниях идея абсолютного решения проблемы нормативной поэтики. Идея абсолютно прекрасного, свойственного какой-то единственной форме, дает мерило всем произведениям, вступающим в состязание; она нивелирует их и отодвигает все индивидуальное в тень, поскольку важно в них лишь то, что более или менее приближается к абсолюту, вполне обязательному для всех людей, индивидуальностей, времен и народов. Она вновь отрывает произведение от автора, потому что произведение становится в ряд попыток, стремящихся выразить подлинное решение, дать отвлеченно-совершенное выражение предложенному выражаемому и в абсолютно единственном внеиндивидуальном идеале находящих свой фон и свое обоснование;

произведение не становится в ряд многосторонних выражений авторской индивидуальности; оно не проецируется на единство с другими произведениями автора, школы, эпохи. Так и здесь произведение, отведенное от автора, связано с конкретной оценочно-эстетической проблемой, имеющей свою сверхисторическую индивидуальность, как в теоретических состязаниях оно связано с теоретической нормативно-эстетической проблемой, также признаваемой действительной вне рамок неповторимой историчности. Эта отрешенность от автора сказывается между прочим в том, что возможен случай состязания-турнира, как будто бы созданного для соревнования авторов в успехе, — и тем не менее анонимного (см. состязания в «Вечерах» и в «Моск. ежемесячном соч.»). Именно такие непонятные с точки зрения позднейшей эпохи состязания показывают, что дело было не в том, кто лучше сделал, а в том, что лучше сделано, т. е. ближе к идеальному решению задачи.

Поскольку качественно-характерные отличия сравниваемых произведений воспринимаются как эстетически нейтральные, — выступают в связи с указанным кругом художественных идей (или м. б. восприятий) количественно-оценочные соотношения. Идеальное решение — одно; все остальные выстраиваются в одну линию больших или меньших приближений; следовательно, каждое данное решение-произведение становится ниже или выше другого; устанавливается точная ска́ла достоинств предложенных решений. Поэтому вопрос о победителе в состязании разрешается не личным взглядом каждого читателя, не личными его пристрастиями, ни для кого не обязательными; он может и должен быть разрешен объективно, общеобязательно и непреложно, также как вопрос о том, напр., кто дал правильный ответ на задачу по логике или математике.

Кажется целесообразным указать на особую группу поэтических турниров, в которых участвовал Сумароков, примечательных теми внешними условиями, в которые были поставлены соревнующие поэты. В августе 1760 года в «Полезном увеселении» (в первой книжке за август, т. е. за неделю до напечатания состязания Нартова и Карина на текст «Царю Небесный») были помещены рядом и даже под одним заглавием два переложения текста из поминального канона «Плачу и рыдаю»[18]: первый из них подписан А. Нартовым, второй А. Кариным; оба довольно точно передают

текст (но Карин уместил свой перевод в 12 стихах четырехстопного ямба, Нартову же понадобилось 16 стихов разностопного ямба). В то же время в «Праздном времени в пользу употребленном» (еженедельном журнале кадетского корпуса, издававшемся в Петербурге), с опозданием только на несколько дней, в номере, помеченном 12 августа, был напечатан перевод того же текста, сделанный Сумароковым (он занимает 14 строк разност. ямба)[19]. Нет сомнения в том, что это состязание трех поэтов, в котором соперничающие произведения не все помещены рядом на страницах одного издания, а напечатаны в разных журналах и даже разных городах, — было условлено заранее[20]. Еще раньше, за полгода до этого времени, Сумароков вступил в еще более своеобразное состязание с одним из сотрудников «Полезного увеселения» — Н. Н. Поповским. Во II неделе февраля 1760 г. Н. Поповский поместил стихотворный перевод трех од Горация[21]: последней из них была XIV ода книги II, — знаменитая ода, начинающаяся словами «Eheu fugaces, Postume, Postume». Сумароков, живший в это время в Петербурге, получив номер журнала, по-видимому, остался недоволен переводом Поповского; и вот — через месяц в «Праздном времени» (Сумароков вообще сотрудничал в этом журнале, и довольно энергично), в номере, помеченном 11 марта, появляется его перевод «Из Горация кн. II од. XIV»[22] стихами, тем же метром, что у Поповского (4-ст. ямб в 4-строчных строфах). Может быть, конечно, между двумя поэтами был предварительный уговор и оба перевода — результат заранее организованного состязания: мне, однако, кажется более вероятным первое предположение, потому что если бы состязание было условлено заранее, Сумароков напечатал бы свой перевод хотя бы приблизительно одновременно с переводом Поповского, и с другой стороны, не было бы неравенства трех переводов Поповского против одного сумароковского. Еще один случай такого состязания, при котором бойцы выступают перед публикой в разное время, каждый отдельно, независимо друг от друга, имел место почти одновременно с только что указанным; он примечателен еще тем, что Сумароков захотел на этот раз победить поэта уже умершего: тем очевиднее осмысление всех этих состязаний как состязаний вещей, решений художественной проблемы, а не авторов. Еще раньше напечатания перевода Поповского Горация в том же «Полезном увеселении», в № 2 в январе месяце было помещено стихотворение на тему из Тита Ливия о Ко-

риолане[23]; вместо заглавия редактор предпослал ему нижеследующее примечание: «Сии стихи найдены после смерти г. Капитана Шишкина и, будучи неисправно переписаны, с некоторой поправкой в свет издаются» (исправлял стихи, вероятно, Херасков); затем следует прозаическое изложение событий и, наконец, самые стихи, заключающие полную упреков речь жены Кориолана к этому герою. Через полтора месяца в «Праздном времени» от 4 марта, т. е. в номере, непосредственно предшествовавшем тому, в котором был помещен перевод Сумарокова оды Горация, находим его же произведение, озаглавленное «Из Тита Ливия»[24]. Сначала идет прозаический текст рассказа о Кориолане, затем гневная речь Ветурии, матери Кориолана, обращенная к нему, — уже стихами. Самая тема, совершенно совпадающая, так же как прием ее изложения, — указывают на связь пиес Шишкина и Сумарокова; у того и у другого описание предварительных событий изложено прозой и только речь жены (матери) — стихами. Отличия внешней конструкции обоих произведений невелики: во-первых, прозаическая часть у Сумарокова значительно больше и подробнее, чем у Шишкина, во-вторых, стихи Шишкина — александрийцы, а стихи Сумарокова — разностопные ямбы, хотя и у него преобладают 6-стопные и рифмующие подряд (из 28 стихов — 20 александрийских, и только 2 четверостишия, заключающие в сумме лишь 3 стиха менее чем по 6 стоп, рифмуют не подряд).

По-видимому, в обоих последних случаях Сумароковым руководило желание показать неловким, по его мнению, поэтам, — как нужно писать, в частности как нужно перелагать стихами. Это характерное для эпохи желание, в котором типично отразилось отсутствие представления о праве каждого поэта на свои произведения и на свой поэтический характер, — не один раз появлялось у Сумарокова. Так, он переложил гексаметром начало фенелонова «Телемака», очевидно для того чтобы доказать свое умение по сравнению с Тредиаковским. Таким же образом, когда он в 1772 г. предпринял стихотворный перевод значительного числа псалмов (между прочим и тех, которые были уже раньше переведены Ломоносовым), он пишет хвастливо Г. В. Козицкому: «Я уверен, что мои псалмы не по Ломоносовски сделаны»[25]. Сумарокову хотелось побеждать своих соперников на их собственной территории и их оружием. Любопытным проявлением этого стремления явилась напр. «Ода к М. М. Хераскову» (в позднейших изданиях —

«Ода о суете мира»). Ода эта, напечатанная в журнале Хераскова «Свободные часы» (1763)[26], весьма искусно стилизует поэтическую манеру Хераскова. Мысля свое и херасковское творчество в единой плоскости однородных опытов приближения к единственно правильной поэзии, Сумароков игнорировал стену, разделявшую в глазах позднейших поколений даже смежные системы; для него поэтому не было никакой вычуры или фальши, как не было и игры двумя планами двух эстетических лиц, налагаемых один на другой (как у Пушкина в посланиях к Языкову, к Д. Давыдову или у В. Иванова в стихах, посвященных Брюсову или Кузмину и др.), в стилизаторстве «Оды Хераскову»; он просто захотел испробовать путь своего друга и ученика, захотел написать оду как Херасков, но лучше его.

* * *

Последние указанные выше случаи, когда Сумароков вступал в соревнование с другими поэтами, переводя переведенный уже ранее текст, — выходят, собственно говоря, за пределы подлинных состязаний. От этих соревнований ничем почти не отличаются многочисленные случаи повторных переводов разными поэтами одних и тех же текстов, имевшие место в XVIII веке. Дело здесь, конечно, не в факте нескольких переводов; факт этот можно с легкостью найти во все эпохи; дело в том, какой смысл имел он в данную эпоху, и в том, какие отношения устанавливались между переводами. В XVIII столетии интерес к иностранному автору выражался в неуклонном стремлении ассимилировать его всеми способами своей литературе. Сюда относится и прямое изменение текста при заимствованиях, — склонение на наши нравы, и особая переводческая техника, надевавшая на Вергилия треух ломоносовским покроем (по слову Радищева)[27], и в самом общем виде — обилие переводов из интересующего автора. Так, например, Овидия переводят неоднократно, настойчиво пытаясь все лучше и лучше пересоздать его произведения в условиях русского языка и русской традиции (Санковский, В. Майков, Колоколов, Тиньков, Рубан; в прозе — Козицкий, Рембовский). По многу раз переводят отдельные оды Анакреонта и т. д. При этом переводчики не работают отдельно, каждый за свой страх; последующий перевод чаще всего опирается на предыдущий, связан с ним в порядке продол-

жения единого творческого усилия традиции, — воплотить произведение мыслимое в чужом языке, т. е. — в отношении русского языка — мыслимое внеположно, отвлеченно. В этой взаимной соотнесенности переводов — то, что сближает их с состязаниями. Самый момент соревновательности не был чужд авторам повторных переводов: выше приведены слова Сумарокова о псалмах его, которые «не по-Ломоносовски сделаны». То же и у Державина, который, по свидетельству Остолопова, переложил псалом I «наиболее по тому поводу, что все почти русские стихотворцы его перелагали»[28]. Переложения псалмов можно взять для иллюстрации положения о том, что повторные переводы бывали связаны воедино, что последующие переводчики использовали работу предыдущих. Здесь происходили случаи того, что потом назвали бы плагиатом, но что в XVIII веке ни в малой мере не было актом литературного хищения.

Псалтирь издревле была одной из наиболее популярных книг в России и в XVIII веке не утратила своего авторитета. Она читалась как едва ли не самый любимый лирический сборник, воспринималась непосредственно эстетически и оказывала неизменное влияние на художественное мышление эпохи. Почти все поэты от 40-х до 80-х годов отдали дань общему увлечению. Подражания и переводы из Псалтири весьма обильны. Тредиаковский и Сумароков перевели каждый всю Псалтирь (перевод Тредиаковского издан далеко не весь); Кантемир, В. Майков, Богданович, Державин и многие-многие другие, известные, малоизвестные и анонимные, — все вместе оставили огромное число «Псалмов». Конечно, не все псалмы привлекали одинаковое внимание; были особенно любимые, особенно много раз переводимые (напр. пс. 1 — переводили: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, В. Майков, Державин, Николев, А. Крылов; кроме того мне известно еще три анонимных переложения; также популярны были напр. пс. 14, 18, 103 и др.); другие оставались в тени.

Вот пример соотношения повторных переводов: начало 12 псалма. Текст: «Доколе, Господи, забудеши мя до конца; доколе отвращаеши лице твое от мене»; если Сумароков передал эти слова так: «Я мучусь день и ночь и рвуся я стеня: / Доколе, Господи, забудеши меня», то Г. А. Р.[29] повторяет: «Доколе, Господи, забудеши меня. / Доколе мучиться мне в горести стеня»; другой ряд начал того же псалма: В. Майков: «Доколе, Господи, тобою / Забвен я

буду *до конца* / Доколе мне перед собою / Не зрети твоего лица». А. Крылов[29]: «*Доколе, Господи, забудешь* / Меня в напасти *до конца.* / *Доколе отвращати будешь* / Свой зрак от грешного лица?» М. Обрютина[29]: «*Доколе, Господи, забудешь* / *Меня в болезнях до конца.* / *И отвращать доколе будешь* / Ты светлость твоего лица?» Н. Николев: «*Доколь, Господь, меня забудешь* /.../ *будешь*».

Или — переводы пс. 14. Здесь тон дал Ломоносов. Текст: «Господи, кто обитает в жилищи твоем; или кто вселится во святую гору Твою? Ходяй непорочен и делаяй правду, глаголай истину в сердце своем». Ломоносов: «Господи, кто обитает / В светлом доме выше звезд? / Кто с тобою *населяет* / Верх священный горних мест? / *Тот, кто ходит непорочно,* / Правду завсегда *хранит* / И нелестным сердцем *точно,* / Как языком, *говорит*» и т. д. Сумароков: «Кто, о Боже, *обитает* / Во селении твоем /. И на гору возлетает / Духом во жилищи сем. / *Той, кто ходит безпорочен,* / *Правду* мыслит и *творит,* / В добродетели кто *точен,* / То, что мыслит, *говорит*». Лопухин[29]: «*Тот, кто мыслит непорочно,* / Добрыя дела *творит* / И устами так же *точно,* / Что и в сердце *говорит*». Вышеславцев[29]: «*Тот, кто* добро в душе *хранит,* / *Кто ходит* прямо, *непорочно,* / Кто *правду* любит и *творит*»... Менее близки переводы Николева и еще один анонимный[29], но и они ориентированы на другие. Следует подчеркнуть, что не совсем обычный для псалма метр Ломоносова принят рядом его преемников (метрическая инерция в аналогичных случаях встречается часто в XVIII веке). Любопытна передача IV строфы того же псалма, уже ни в какой мере не оправданная текстом: «Уничижен есть пред ним лукавнуяй, боящия же ся Господа славит: кленыйся искреннему своему и не отметаяся»: Ломоносов: «*Презирает всех лукавых,* / *Хвалит Вышняго рабов*»... Сумароков: «*Презирает все лукавства,* / *Любит Вышняго сынов,* / И для тленнего богатства / Не ввергает ближних в ров»; у анонима грешник «Ближнему готовит *ров*». Характерны при повторных переводах многочисленные аналогичные рифмы в аналогичных синтаксических и смысловых местах.

Не менее показательны переводы пс. 26; здесь опять пример Ломоносова оказался решающим; это примечательно: Сумароков мог писать, что его псалмы сделаны не по-ломоносовски, но все же

и он был связан достижениями своего антагониста. Опять — даже необычный метр Ломоносова был принят им.

I строфа. Текст: «Господь просвещение мое и спаситель мой, кого убоюся: Господь защитник живота моего, от кого устрашуся». Ломоносов: «*Господь спаситель мой и свет*, / *Кого я убоюся*. / *Господь* сам жизнь мою блюдет: / *Кого я устрашуся*». Сумароков: «*Господь спаситель мой и свет*, / *Кого* бояться буду. / *Господь хранит* меня, так нет / Мне страха ни откуда». Николев: «*Спаситель мне и свет Господь*, / *Кого, кого я убоюся*. / *Хранит* он мне и дух и плоть, / *Кого, кого* я устрашуся». II стр. «Внегда приближатися на мя злобующим, еже снести плоти моя, оскорбляющии мя и врази мои, тии изнемогоша и падоша». Л.: «Чтоб в злобе *плоть мою пожрать* / Противны *устремились*. / Но злой навет хотя начать / Упадши, сокрушились». С.: «*Злодеи плоть мою сожрать* / Всей силой *устремлялись*, / И не возмогши мя пожрать / *Упали, истомлялись*». Н.: «*Злодей* пожрать меня алкал, / *Всей силой* злобы *ополчился*, / Но лишь предпринял, сам низпал, / *Низпал*, и в прах он сокрушился». III стр. «Аще ополчится на меня полк, не убоится сердце мое; аще встанет на мя брань, на Него аз уповаю». Л.: «*Хоть полк против меня восстань*, / Но я не ужасаюсь. / Пускай *враги воздвигнут брань*, / *На Бога* полагаюсь». С.: «*Хоть полк против меня восстань*, / Бесстрашен пребываю; / Когда *враги воздвигнут брань*, / *На Бога уповаю*». Н.: «*Хоть полк* подвигнись на меня, / Но в страхе я не *унываю*; / Хоть *брань восстань* меча, огня, / *На Бога* сердцем *уповаю*», и т. д. и т. д. Напр., стр. VII: «Услыши, Господи, глас мой, имже воззвах, помилуй мя и услыши мя». Л.: «*Услыши, Господи, мой глас*, / Когда к *тебе взываю*, / И сохрани *на всякой час*; / К Тебе я *прибегаю*». С.: «*Услыши, Господи, мой глас*, / Я помощи *не знаю*, / И помоги и в сей *мне час*, / Я в горести *стонаю*». Н.: «*Услышь, Господь*, услышь мой глас. / *К тебе я* сердцем *воззываю*, / Будь мне спасителем *всяк* час, / Лице Твое да узнаваю». Стр. VIII: «Тебе рече сердце мое: Господи взыщу, взыска Тебе лице мое, лица твоего Господи взыщу». Л.: «*Я к свету твоего лица* / Вперяю взор *душевный*, / *И от всещедрого творца* / Приемлю луч *вседневный*». С.: «Ищите моего *лица*, / Твой тако глас вещает; / Ищу *Всещедрого Творца*, / Он милость обещает». Н.: «Да к *светлости* Его вперю / Душевны очи *повсечас*-

но; / *Щедроты* Божьей луч узрю, / Согрею сердце, им подвластно». Стр. X: «Яко отец мой и мати моя остависта мя, Господь же восприят мя». Л.: «*Меня оставил мой отец* / И мать еще в младенстве, / Но восприял меня *Творец* / И дал жить в *благоденстве*». С.: «*Меня оставил мой отец,* / Я матерью *оставлен*; / Тобою я *принят, Творец,* / Тобою я прославлен». Н.: «От матери я и *отца* / *Еще в младенчестве оставлен,* / Но от всещедрого *Творца* / *Для блага* моего избавлен», и т. д.

Или если В. Майков начинает пс. 41 (напеч. в 1773г.) так: «*Имже образом желает* / *На источники елень,* / *Так душа моя пылает* / Ко Творцу на всякий *день*», то Сумароков (1774 г.) — так: «*Коим образом желает* / *На источники елень,* / *Так душа моя пылает* / Господом и в ночь и в *день*». У И. Лопухина[29] и анонимного переводчика[29] опять рифмы — «день: елень». (Текст: «Им же образом желает елень на источники водныя; сице желает душа моя к Тебе, Боже».) Или если Сумароков пишет в пс. 6: «*Душа моя* страшится. / *Доколе буду я* сию терпети *муку*. /…/ *Стесненна грудь моя от тяжких воздыханий*»…, то Николев: «*Душа моя* во трепетании, / *Доколе я пребуду* в *муке* сей. /…/ *Стесненна грудь моя вздыханием*». (Текст: «И душа моя смятеся зело: и Ты Господи, доколе. Обратися, Господи, избави душу мою… Утрудихся воздыханием моим»…) Или если Ломоносов пишет (пс. 34): «Суди обидящих. Зиждитель, / И от борющихся со мной»… то Николев: «Суди обидящих, мой Бог, / Дабы борющихся со мною»… и ниже Л.: «Сдержи стремление гонящих / Ударив пламенным мечем»; Н.: Ударив огненным мечем, / Предупреди мне зол хотящих» (текст: «Суди, Господи, обидящих мя; побори борющия мя… Изсуни меч и заключи сопротив гонящих мя») и ниже: Л.: «Да сильный *гнев Твой злых* восхитит, / Как *бурным вихрем* легкий *прах*. / *И Ангел Твой* да не защитит, / *Бегущим умножая страх*»… Н.: «*Да злых Твой гнев* и грозна казнь / Как *буря вихрем прах* низложит, / И в сердце трепетном *боязнь* / *Бегущих Ангел твой умножит*». (Текст: «Да будут яко прах пред лицем ветра, а Ангел Господень отскорбляя их». И здесь первый переводчик творит весьма свободно, второй же — связан примером первого и лишь перефразирует его.)

См. еще, напр., переложения Ломоносова, Сумарокова, В. Майкова, Николева, Державина и анонимное — псалма 1; Сумарокова, Капниста, Державина, Вышеславцева — пс. 45; Ломоносова,

Сумарокова (2 редакции) и Николева — пс. 143; Сумарокова, Николева и Анонима — пс. 71 и др.

Приведенные примеры не требуют, как кажется, особого комментария. Мы имеем здесь как бы совместный, последовательно проведенный труд нескольких поэтов, организованный по одному заданию. По-видимому, такой метод работы, ориентированный на литературу, а не на что-то, что хочет выразить и передать читателю человек-поэт, никого не удивлял, был принят в кодексе художественных понятий эпохи. Никто, по крайней мере, не обвинял поименованных выше поэтов в литературных хищениях, даже вообще в несамостоятельности труда. Да и не могло никому прийти в голову осудить поэта за то, что он не сделал иначе, когда уже есть хорошее. Все это могло быть, поскольку у поэта (как мыслимого носителя творчества стихов) не являлось притязаний на то, что данное художественное образование принадлежит ему и только ему; это мое, — и следовательно ничье более, — такого оттенка не имел факт искусства в представлении эпохи о творчестве. Здесь важно то, что и вообще генетическое, историческое в самом широком смысле отношение к фактам культуры было чуждо; произведение искусства было вещью, предметом художества; оно как таковое отрешалось от мысли о своем происхождении и бытовало вне категории времени. Стихотворение воспринималось как словесная конструкция, сама себе довлеющая. Не приходило также в голову, что произведение, системой или частями похожее на другие, — делается от этого хуже. Вообще если и учитывалось в составе эстетического функционирования пьесы какое-либо сознание, то, конечно — преимущественно сознание идеально мыслимого «по правилам» читателя, а не художника.

Одной из существенных точек опоры эстетического мышления середины XVIII века был принцип абсолютности ценности искусства. Принцип этот, как и другие аналогичные, обосновывающие и образующие качество отдельных художественных восприятий, м. б. правильнее было бы считать неосознанным, но характерным оттенком эстетического сознания, своего рода чувством абсолютности, более чем идеей; здесь дело было не в том, какую теорию могли принимать современники Ломоносова или Хераскова (этого мы совершенно не знаем), а в том, как они читали. В свою очередь принцип абсолютности, т. е. бытия художественного факта не в данной точке истории, т. е. не при данной эпохе, стране, языке,

традиции, творческой индивидуальности или творческом задании, а бытия его в лестнице достижений, ведущей к абсолютному решению абсолютной задачи, — опирается на внеисторический характер мышления того времени. Тогда отсутствовала привычка локализовать в индивидуальном месте исторической перспективы каждый воспринимаемый культурный факт, привычка, по преимуществу созданная XIX веком; в осмыслении фактов преобладала оценка, обоснованная внеисторическими мерилами, а не характеристика. В частности, художественные факты не окрашивались местным колоритом. Мысль о том, что произведение, живое для одной эпохи, мертво для другой или наоборот, или что разные эпохи ищут и не могут не искать разного в искусстве и разно видят одни и те же художественные явления, показалась бы современнику Сумарокова странной. Во все времена и для всех народов должно быть действенно понятие единственного прекрасного, так или иначе обоснованное мышлением и вкусом эпохи классицизма. Это понятие абсолюта в каждом отдельном художественном задании имеет явственный оттенок логически укрепленной, дедуцированной из какого-то общего понятия прекрасного, конкретной данности. Абсолютное решение каждого отдельного задания опирается, с одной стороны, на общий принцип прекрасного, который в свою очередь мыслится как единичный и неизменно определенный, с другой стороны, — на не менее точное понятие жанра как родового понятия классификации применений прекрасного. Поэтому правильное решение данного задания мыслится как действительно абсолютное, т. е. единственное. Лучше вполне удачного написать нельзя; если поэту удалось попасть в цель, то бессмысленно менять сделанное, делать наново, т. к. цель — это точка; то же задание приведет к повторению той же системы, даже тех же слов или к худшему решению. Двух решений, в различных смыслах равноценных и несравнимых, не может быть. С другой стороны, всякое задание обладает принципиальной, обязательной возможностью получить должное разрешение. Прогресс, движение поэзии и есть не что иное как накопление абсолютных ценностей, правильных решений (древность для мышления традиции школы anciens — эпоха, наиболее обильная такими решениями, сокровищница достижений[31]).

Поэты обязаны без конца, сколько угодно раз браться за решение той же задачи, пока не будет найдено идеальное словосочета-

ние. При этом, конечно, существенно важным является найти способ отличать абсолютное, вечное в произведении или в творчестве данного поэта или в еще более широких исторических рамках (эти рамки не образовывали единств; единства создавались классификацией абсолютного — системой жанров). Поэтому огромную роль приобретают рассуждения о «вкусе» как судилище, непререкаемом мериле оценок, о правильном, истинном вкусе, противопоставленном дурному вкусу невежд и т. п.; поэтому необходимым является сохранение твердой опоры оценок — авторитетов в теории и практике, приобретающих характер каких-то сверхэстетических измерителей. Сюда же относится и рационализация системы понятий прекрасного (напр., прекрасного, т. е. правильного в словесных конструкциях), «правила» как нормы истинных достижений и наконец, представление о поэте как об ученом, о поэзии как о знании, науке. Талант, гений — есть знание подлинных, неповторимо-единственных слов; оценка их правильности или самозванства, — вопрос наукообразного рассмотрения и суда «вкуса», похожего на ученую теорию. Суд понимающих в поэзии — объективен и точен; он устанавливает чисто количественную ска́лу относительных приближений, напр. переводов одного текста или пиес одного жанра, к абсолютному, т. к. в оценках этого суда нет признаков качества (характера), а только количество (отметка, балл).

В прямой зависимости от принципов и точек зрения в оценке поэтических явлений находится, напр., столь характерная для литературного мышления XVIII века специфическая техника переводов. Именно с тем обстоятельством, что большинство переводимых пиес рассматривались как приближения к абсолютной ценности, следует связать пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту. Поскольку автор оригинала не достиг цели, а лишь приблизился к ней, нужно, отправляясь от достигнутого им и воспользовавшись достижениями поэтов, пришедших после него, прибавить к его достоинствам новые; нужно сделать еще один шаг вперед по пути, на котором остановился автор подлинника, нужно украсить, улучшить оригинальный текст в той мере, в какой это позволяет состояние искусства в момент перевода и в какой текст в этом нуждается. Перевод изменяющий и исправляющий текст — лишь служит на пользу достоинству этого последнего. Важно ведь дать читателю хорошее произведение, по возможности близкое к

идеальному, а вопросы о том, что хотел дать в своем произведении его первичный автор, или о том, сколько человек участвовало в постепенном создании произведения и в какой мере согласованы их творческие усилия, — не могут иметь существенного значения. Таким образом мысля (или м. б. ощущая) свою задачу, переводчики и в стихах и в прозе с полным сознанием ответственности за свое дело и за методы своей работы подчищали и исправляли переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически должном, прекрасном, выпускали то, что им казалось лишним или нехудожественным, неудачным, вставляли свои куски там, где находили неполноту, и т. д. (В переводах драматических произведений создалась, как известно, особая техника «склонений на наши нравы», где переводчик повышал эстетическую действенность данной пьесы так сказать в ее относительности к материалу местного быта путем замены черт чужого местного колорита своим, замены чужих имен русскими и т. д.) Наоборот, если текст представлялся переводчику абсолютно совершенным, достигшим степени единственного прекрасного разрешения данной эстетической задачи, — переводчик относился к нему с величайшей бережностью, с несколько даже рабской покорностью следуя оригиналу; он усердно старался передать его слово в слово, если это были стихи — стих в стих. Так, например, Сумароков, переводя отрывки из Расина, именно — наилучшие, по его мнению, отрывки, такие, которые он признавал абсолютно совершенными[32], передавал смысл каждого стиха в соответственном стихе, не больше и не меньше (при этом женский стих соответствовал женскому, а мужской мужскому), не оставлял почти ни одной словесной детали стиха без перевода и создал таким образом удивительный образец точнейшей передачи иностранного текста на свой язык (конечно, при этом все же получились произведения чисто сумароковские и вовсе непохожие на Расина в плане общей художественной системы). Характерно при этом, что среди таких точных переводов мы находим у Сумарокова отрывок из Расина, как бы распадающийся на две части (из Андромахи». Поли. собр. соч. т. I, стр. 300); одна (первая, 53 стиха) переведена приблизительно, вольно; другая (9 стихов) совершенно точно. По-видимому, стихи первой части отрывка не казались Сумарокову столь же совершенными, как последние. То же и у других поэтов; Херасков, переводя «Сида», сокращает его, относится вольно к общей композиции пиесы, но

отдельные места, оставленные в тексте, переводит точно; он же вольно переводит ряд стихотворений, среди которых достаточно указать, напр., на оду «La Rénommée aux muses» Расина[33] или «Canzonetta» Метастазио[34] или поэму Дора «Sélim et Sélima»[35]; особое место занимают стансы Вольтера «A Madame Du Chatelet»[36]. Нет оснований приводить еще примеры; их можно было бы набрать множество.

Дело, конечно, не в примерах, т. к. во все эпохи можно найти (и м. б. даже у одного автора) точные и неточные переводы (хотя не столь неточные и не так неточные); дело именно в принципиальной обоснованности этого факта в XVIII веке и в том специфическом осмыслении, который следует ему сообщить в связи с общими характерными чертами эстетического мышления данной эпохи. Дело также в том, какие особые черты приобретает этот факт в данных исторических условиях.

Говоря о вольных переводах XVIII века, следует упомянуть о явлении иного порядка, но смежном с этими переводами в плоскости отношения к чужому авторскому праву на неизменяемость своих произведений, — именно о некоторых явлениях в области издания чужих текстов умерших писателей. Правда, здесь дело осложнялось тем, что издание автора, в особенности знаменитого, основывалось в некоторой степени на принципах науки и м. б. в меньшей степени на принципах искусства как системы мышления. Поэтому мы имеем в XVIII веке ряд прекрасных даже с нашей теперешней точки зрения изданий, вполне точных, в которых работа редактора была аналогична работе современного нам ученого, подготовляющего текст научного издания старого поэта (напр., новиковский Сумароков 1781 г., Ломоносов архимандрита Дамаскина 1778 г.). Но бывало и другое. Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея в виду приумножить красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора. Здесь действовала эстетическая система, о проявлениях которой шла речь выше. Для примера назову издание Кантемира, «проредактированное» Барковым (1762). Характерно, что здесь «исправляется» писатель явно устаревший в смысле непосредственно эстетического отношения к нему[37], или, напр., издание стихов Шишкина о Кори-

олане в «Пол. увес.» 1760 г., «исправленных» редакцией (вероятно, Херасковым). Сюда же следует отнести и такие явления, как, напр., издание песен Чулкова, в котором он, по-видимому, «исправлял» дошедшие до него в неисправных списках песни, не заботясь о том, можно или нет дознаться, кто автор той или иной песни и как она звучала в авторском тексте[38]. Примечательно также то, что точные научные издания знаменитых авторов приготовляют их почитатели, поклонники их талантов. Так, Новиков — рьяный хвалитель Сумарокова, сторонник его литературного направления, его ученик; м. б. именно потому, что произведения Сумарокова казались ему бесподобными, совершенными, — он и не усумнился точно издать их. Кто знает, какой метод издания избрал бы он, если бы он принадлежал к поэтической школе Ломоносова или если бы он издавал собрание сочинений В. Петрова.

Примечания

1 См. мою книгу «Русская поэзия XVIII в.» 1927.

2 См. напр. статью В. М. Жирмунского «О поэзии классической и романтической» в книге его «Вопросы теории литературы», 1928 г.; в ряде пунктов мои замечания сходны с мнениями В. М. Жирмунского. См. также напр. книгу E. Crantz «L'esthétique de Descartes» и др.

3 Брошюра эта перепечатана в «Сборнике материалов для истории Академии наук в XVIII в.» А. Куника, стр. 419—434.

4 «Полезное увеселение». 1760 г., т. 1, № 2.

5 Издания и томы: 1776 II, 1778 II, 1784 I, 1787 I, 1794 I, 1803 I. Тут же приложена во всех изданиях и ода Руссо по-французски, см. «Выставка Ломоносов и елизаветинское время» т. VI. 1918.

6 Поли. собр. соч. Державина под ред. Я. Грота. VII. 522.

7 Ibid. стр. 614.

8 «Словарь древней и новой поэзии». II. 399.

9 Перевода Тредиаковского нет в собраниях его сочинений; он помещен в «Предуведомлении» к XII тому перевода «Римской истории» Роллена (1765) на стр. XXII—XXIX с французским текстом en regard.

10 Т. II, стр. 66—88.

11 Другой м. б. Н. Поповский.

12 См. также обсуждение вопроса о «склонении на наши нравы» в предисловиях к комедиям В. Лукина.

13 За несколько месяцев до статьи Тредиаковского — в сент. 1756 г. в Ежемес. соч. (II, 65) было помещено вольное подражание Beatus «Похвала сельской жизни» С. В. Нарышкина.

[14] Впервые те из этих переводов, которые написаны античными метрами, напечатаны в 1751 г. в полном переводе «Аргениды» Барклая.
[15] II. 57.
[16] II. 166 и 180.
[17] III. 121.
[18] II. 50.
[19] Замечу, что пьесы названы одинаково: «Плачу и рыдаю», и что оба журнала уделили для них последние страницы номеров.
[21] I. 76—78.
[22] I. 161.
[23] I. 30.
[24] I.111.
[25] «Летоп. русской лит. и древн.» 1860. III. 61. Письмо от 26 III. 1772.
[26] Стр. 172.
[27] «Путеш. из Петербурга в Москву», глава «Тверь».
[28] Поли. собр. соч. Державина под ред. Я. Грота. I. 268.
[29] Целый ряд «псалмов» мелких поэтов и анонимов я взял из книги «Полное собрание Псалмов Давыда Поэта и царя, преложенных как древними, так и новыми Российскими стихотворцами... собранные А. Решетниковым» 2 т. М. 1809. II изд. 1811. «Г. А. Р.».
[30] М. б. И. П. Тургенев — см. примечание к его переводу 136 псалма во II томе этой же книги.
[31] Ср. французскую эпиграмму XVIII века — «Dis-je quelque chose assez belle; L'Antiquité toute en cervelle Me dit: je l'ai dite avant toi. C'est une plaisante donzelle; Que ne venoit-elle après moi? J'aurois dit la chose avant elle». Daceilly. Эту эпиграмму перевел в 1806 г. Жуковский, см. В. Резанов. Разыскания о Жуковском. II. 476. Ср. также в «Métromanie» Пирона: диалог резонера дяди с племянником о том, что «Les beautés de l'art ne sont pas infinies» и что прежние поэты «ont dit, il est vrai, presque tout ce qu'on pense», и т. д. (Д.III., сц. VII).
[32] Сумароков перевел напр. отрывок из речи Клитемнестры из «Ифигении». 4 сц. IV д. (Поли. собр. соч. I. 315), о которой он в своей статье «Мнение во сновидении о французских трагедиях» говорит, что она вся «писана музами» (П. С. С. IV. 337); то же он говорит о сц. 6 действия IV Федры, им переведенной (I. 292): оно «писано музами, и выбрати стихов отличных нельзя; ибо они все чрезвычайны и несравненны» (IV. 343); об оригинале отрывка сц. 2 д. II. Федры, переведенной им (IX. 210). Сумароков говорит, что — «открытие любви Ипполитовой несравненно» и т. д. Ср. в моей статье «Racine en Russie au XVIII siècle». Revue des Études Slaves. Paris, t. VII, p. 85—86.
[33] «Ода к музам подраженная г. Расину». Полезное увеселение. 1760. I. 131.

[34] «Исцеленной любовник». Станс. «Перевод М. Х.». Откуда — не указано (Пол. увес. 1760. II. 60). Это — перевод канцонетты П. Метастазио «La libertà à Nice» (Opere. t. XII. 1814. p. 237). Ту же пиесу перевел потом Ю. Нелединский-Мелецкий (ср. также анонимный перевод в «Деле от безделья» III. 37).

[35] «Селим и Селима» («Российский Парнасс» I. СПБ. 1771, или по другому титульному листу: «Селим и Селима. Поэма. Стихи к будущей любовнице и разговор Ломоносова с Анакреонтом». СПБ. 1773. Потом — «Творения» т. III). Херасков не указал, откуда он взял свою поэмку, обозначив ее лишь как «подражание французской сего имени поэме». Это — близкое подражание (во II редакции — более отдаленное) поэме Dorat, в свою очередь заимствованное у Виланда.

[36] Этот перевод занимает особое место: перевод точен, но есть пропущенные строфы, переставленные, есть даже вставка. Перевод Хераскова (оригинал не указан) см. в «Творениях» в т. VII, стр. 396.

[37] Этот метод издания с «исправлениями» держался еще долго. См. напр. еще издание соч. М. Н. Муравьева, «проредактированное» Батюшковым (1819). То же явление наблюдалось и на Западе: напр. посмертное издание стихотворений Hölty, «проредактированное» Фоссом.

[38] См. Предисловие М. Чулкова к 1 тому «Собрания песен»; см. также книгу В. Семенникова «Материалы для истории русской литературы» 1915, стр. 133—136.

О РУССКОМ КЛАССИЦИЗМЕ

В первой части настоящей статьи, помещенной в IV томе «Поэтики», были указаны некоторые факты, характерные для художественного и, в частности, литературного мышления средины XVIII века; так, наблюдение специфических черт распространенных в эту эпоху поэтических состязаний приводит к вопросу об особом типе бытия поэтических произведений вообще, свойственном этой эпохе. К этому же вопросу подводит и рассмотрение случаев повторного перевода одного и того же текста, когда последующие поэты открыто пользуются плодами трудов своих предшественников. Те же принципы художественного сознания эпохи, которые способствовали установлению особых отношений между текстами разных переводов одного оригинала, образовали в более широких рамках аналогичные отношения между различными произведениями одного жанра и одной поэтической школы. Если в первом случае мы имели дело с повторными усилиями передать в условиях русского языка данный иноязычный текст, то во втором — такие же последовательные усилия направляются на выполнение эстетического задания, мыслимого прежде всего в категории жанра. Разница здесь не в существе дела, а в сравнительной определенности, узости первого задания. При переводах идея абсолютной — или приближающейся к ней относительно — ценности, к которой стремился поэт, принимала облик весьма конкретный; ей были присущи определенные черты — композиционные, стилистические и т. д., именно те, которые переводчик находил в оригинале. При создании собственного произведения в стиле традиции, принятой за основу творчества, понятие об идеальном творении принимало облик менее ограниченный в смысле выбора тех или иных приемов и мотивов; оно определялось общею концепцией данного жанра (в данную эпоху у данной школы) и достижениями поэтов-предшественников. Следует напомнить, что художественное мышление

средины XVIII века было мышлением классификационным. Опираясь на нормы должного и сущего (авторитеты), оно мыслило эти нормы разделенными на отделы и подотделы жанров и их разновидностей. Абсолютно ценное в литературе представлялось лишь в образе своих родовых разветвлений, и жанры были схемами родовых групп абсолютного в искусстве. Все поле творчества было разделено на жанровые участки. Жанр не был фикцией, рабочей гипотезой теоретиков, м. б. даже и не необходимой, а реальным элементом эстетического функционирования поэтических произведений. Элегия, героическая поэма, торжественная ода, эклога, трагедия, эпиграмма воспринимались именно как таковые, т. е. воспринимались прежде всего как единицы жанра. Различные произведения одного жанра мыслились рядом как многие проявления единой родовой сущности. Система данного произведения неизбежно проецировалась на фон общей системы признаков жанра, присутствовавшей в произведении как основа и схема его. По существу, жанр и был подлинным носителем литературного произведения; отнесение к жанру было фактом первой локализации в его художественном становлении. Поскольку жанром, понятым данным образом, ставились те или иные задания, эти задания определяли ход работ над должным разрешением их. С другой стороны, если были достигнуты подлинные результаты, то переиначивать сделанное было незачем, т. к. задание имело отвлеченнный классификационный характер, оно было едино и не зависело от характера индивидуальности разрешающего его поэта. Отсюда — отрешенность от автора правильно сделанного мотива, части пьесы, целой пьесы. Подражание становится принципом творчества; это характерно, потому что такой принцип противоречит понятию творчества, как оно толковалось потом, после романтических учений о поэте, творце, искусстве. Недаром в XIX веке так много возмущались духом подражательности, подмеченным у поэтов додержавинской поры и превратно понятым. Заимствовать у другого поэта все то, что ему удалось сделать подлинно прекрасного по данному заданию данного жанра, прибавив новые достижения к чужим, — значило оказать услугу искусству, пополнить сделанное поэтом-образцом, а вовсе не быть отголоском чужой индивидуальности, как думали впоследствии.

В самом деле, среди дошедших до нас скудных остатков теоретических суждений литераторов той эпохи находим неоднократное

выражение мыслей о подражании и заимствовании, не рассматриваемых ни как пагубный отказ поэта от своего художнического лица ни как литературное хищение. Приведу несколько примеров. Еще Тредиаковский в своем «Способе к сложению российских стихов» полагает мерилом достоинств своих элегий то, что в них находили «дух Овидиевых элегий», что было по его мнению «ласкательной и излишней милостью» по отношению к нему[1]; следовательно, сказать поэту, что его стихи похожи на стихи другого поэта, пусть прославленного, могло означать похвалу. Затем, говоря о жанрах, Тредиаковский, не имея возможности распространяться о каждом из них, «объявляет» имена «Авторов наиславнейших, которым надлежит подражать во всех сих родах выше помянутых Поэзий»; простейшим способом найти правильный путь в работе над данным жанром оказывается подражание. Учение Тредиаковского связано с построениями схоластических пиитик и риторик духовных школ. Сумароков высказался по вопросу о подражании достаточно отчетливо. Возражая против полемических обвинений Тредиаковского в неудачных заимствованиях у иностранных поэтов (в «Хорев»)[2], он указывает, что заимствовал очень мало, а что стихов 5—6 заимствовал, то «укрывать не имел намерения, для того что то ни мало нестыдно» и сам Расин подражал Еврипиду и переводил его, «чего ему никто не поставит в слабость, да и ставить невозможно» (П. С. С. [2] X. 103). То же говорит он в другом месте, прибавляя: «Правда, я брал нечто, и для чего то не сделать по Русски, что на французском языке хорошо» (ib. стр. 82); к той же теме он возвращается в статье о французских трагедиях; так, указывая из Еврипида в Федре Расина, он говорит — «сие явление почти все переведено, хотя и весьма украшено: полезны таковые переводы» (П. С. С. IV. 331). Такой же точки зрения держится и Ф. А. Эмин; он считает, что «Имитация или подражание есть лучшая стихотворства добродетель» (Адская почта. 1769 стр. 272). Примечательны высказывания о подражании — Лукина, антагониста Сумарокова. В предисловии к комедии «Награжденное постоянство» изложена полемика его как сторонника «склонения на наши нравы» чужих комедий со сторонниками старых, цельных систем. Хотя здесь смысл полемики заключался в столкновении двух драматургических комедийных систем, сумароковской, выросшей на почве старых интермедий, театра итальянских комедиантов и м. б. отчасти Мольера, — и новой сис-

темой Лукина, отражавшей влияние французов середины XVIII века, эпохи начала слезной драмы, все же обе стороны в одинаковой мере принимают необходимость работы на основе того, что уже сделано в данном жанре; лишь источники указываются разные (и соответственно намечаются различные способы использования их). Лукин заявляет: «Заимствовать необходимо надлежит: мы на то рождены» (Предисловие к «Пустомеле»)[3]. В другом месте он говорит, что выполнению намерения написать комедию об игроке «препятствовало мне то, что не имел я еще образца перед собою. Я разумею под образцом комедию характерную в 5 действиях» (Предисл. к «Моту, любовью исправленному»). Аналогичные взгляды на подражание держались долго. Так, еще в 1784 году, в эпоху, когда эстетическая система середины века распадалась и уступала место новой, державинской, Д. И. Хвостов в послании к Княжнину, высказывая вскользь новую, м. б. еще нетвердую мысль о том, что «Заемны красоты — хвала родившу их; Творца не поведет чужой ко славе стих» и что «Богатый даром муж не ждет чужих подпор, Его душа ему родит красот собор», — в то же время отдает дань старым, привычным воззрениям; по-видимому, не замечая противоречия, он вслед за приведенными стихами пространно (ведь это — мысли и темы отстоявшиеся и, следовательно, легкие и ясные) говорит о подражании в духе эпохи Сумарокова (соч. 1817. II. 34—37). Еще Остолопов излагает учение о подражании совершенно так, как его понимали в середине XVIII столетия («Словарь древней и новой поэзии». II. 387—393). Указав на то, что талантливый подражатель исправляет все погрешности образца и берет у него только лучшее «в духе и слоге» и приведя примеры подражаний (Виргилий, Княжнин, Державин и др.), он продолжает: «Сих образцов достаточно, кажется, для того, чтобы оставить без всякого внимания упреки тех строгих людей, которые называют подражания или слабостию собственных дарований или рабством, уничтожающим собственные дарования»; далее идет решительная защита подражательности («предосудительны одни только подражания т. сказ. механические, т. е. такие, в которых встречаем не красоты оригинала, не дух автора, но единственно рабское последование его погрешностям»). В рассуждениях Остолопова недаром слышится полемический тон. Для его времени они непоправимо устарели. Но в середине XVIII века, даже еще в 80-х годах, они были вполне у места. В эту эпоху поэты, испове-

дуя теорию подражания подлинным образцам прекрасного, и на практике следовали ей. Они свободно черпали как отдельные мотивы и детали, так и схемы целых пьес у своих предшественников. Основой их творчества вообще была книга, прочитанный текст, готовая словесная конструкция. Между тем уже с начала XIX в. и м. б. еще раньше, в результате распространения и укрепления ощущения лично-творческого начала как основы всякого созидания и всякого искусства, эстетическое восприятие осложнилось особым оттенком; этот новый принцип оценки художественных произведений, входивший в состав художественного переживания как его неотъемлемый элемент, выражался в измерении степени оригинальности, самобытности, неповторимо личного тона поэтического произведения. Чужое, повторное, подражательное и, стало быть, не выражающее самобытного индивидуума или его эпохи, стало быть, нехарактерное, неподлинное, бледное, — оказалось плохим; поэт, дающий не свое в своих произведениях, — жалкий подражатель, писака, в конце концов — бездарность. Это своеобразное этико-эстетическое переживание ценности оригинального было чуждо додержавинской эпохе. Не стоит напоминать общеизвестных фактов беззастенчивых подражаний; их множество. Большие произведения строились нередко целиком на основе схемы, взятой у другого поэта. Так было, например, в трагедии: «Мартезия и Фалестра» Хераскова перекроена из «Ariane» Tomá Корнеля, «Велесана» Ф. Козельского — из «Mérope» Вольтера, «Владимир и Ярополк» Княжнина — почти целиком перевод-переделка «Andromaque» Расина и т. д. Примечательнее, без сомнения, то, что были подражания русским образцам, притом весьма близким хронологически; так, «Пламена» Хераскова (1765) построена на основе, взятой из «Семиры» Сумарокова (1751); Ломоносов берет для своих трагедий немало из трагедий Сумарокова[4] и т. д. Во всех этих и других подобных случаях автор-подражатель берет у своего образца помимо понятия системы жанра некую схему, данный ряд элементов общей композиции; так, в трагедиях берется общая сюжетная схема, план развития интриги, сопровождаемый определенным порядком и строением сцен, строением ролей и т. д. Это было то, что подражатель считал выполненным достаточно хорошо в образце. При этом оставался, конечно, простор как для «исправления» того, что было заимствовано, так и для создания заново всех остальных элементов системы, в

свою очередь менявших, иногда радикально, композиционный смысл заимствований. Если так было в крупных жанрах, то в мелких, где большая композиционная сжатость создавала особые условия, повышавшие значимость совпадений, система подражаний давала себя чувствовать еще сильнее. Мы имеем здесь случаи, когда целые пиесы как бы повторяются с некоторыми лишь изменениями; получаются как бы вторые редакции чужой пиесы. Здесь опять сказывается отрыв от автора-поэта и соотнесение лишь с жанром, объединяющим такие две «редакции», созданные различными авторами. Приведу несколько примеров. У Сумарокова читаем «Баллад» (Ежемес. соч. 1755. II. 147); похож на него анонимный «Баллад», помещенный в «Покоящемся трудолюбце» 1784 г. (ч. II, стр. 218).

Сумароков

Смертельного наполнен яда,
В бедах младой мой век течет.
Рвет сердце всякой день досада,
И скорбь за скорбью в грудь влечет;
Подвержен я несчастья *власти*,
Едва креплюся, чтоб не *пасти*.

Ты в жизни мне одна отрада,
Одна утеха ты, мой свет.
За горести мне ты награда,
Котору щастье мне дает,
Мне в жизни нет иные сласти,
Тобой сношу свирепство *части*.

В крови твоей, драгая, хлада
Ко мне ни на минуту нет,
Бодрюсь одним приятством взгляда,
Как рок все силы прочь берет.
Пускай сберутся все *напасти*;
Лишь ты тверда нребуди в *страсти*.

«Пок. трудол.»

В ненастьи век свой провождая,
Всечасно мучу я себя.
Тщетою мысли услаждая,
Грущу, несклонную любя.

Я сей немилосердной *части*
Тобой одною мог *подпасти*.

Жестокосердой угождая,
Покой и вольность погубя,
Из грусти грусть себе рождая,
Люблю, люблю, мой свет, тебя;
И в жизни нет иной мне сласти
Как быть в твоей, драгая, *власти*.

Но ты злу долю подтверждая,
Из сердца жалость истребя,
Бесчеловечно досаждая,
Всю власть во зло употребя,
Суровостью своей сей *страсти*
Сугубишь муки мне в *напасти*.

Здесь совпадают помимо общего эмоционального тона, помимо общей лексической и стилистической окраски, — даже строфа

(вовсе не каноническая), количество строф, даже рифмы в пятых и шестых стихах строф и отдельные выражения.

В журнале «Дело от безделья» за 1792 г. (II. 157) помещена «Песня» с подзаголовком — «На голос Сумароковой, хочу с миром проститься и проч.» У Сумарокова нет песни, начинающейся таким стихом; автор песни имел в виду 96-ую песню Сумарокова (по счету Полного собр. соч.), дошедшую до него, по-видимому, в устной традиции. Вот обе песни:

Сумароков

Лжи на свете нет меры,
Тож лукавство, да тож,
Где ни ступишь тут ложь;
Скроюсь вечно в пещеры,
В мир не помня дверей;
Люди злее зверей.

Я сокроюсь от мира,
В мире дружба — лишь лесть
И придворная честь,
И под видом Зефира
Скрыта злоба и яд,
В райском образе ад.

. . . .

Там кащей горько плачет,
Кожу, кожу дерут, —
Долг с кащея берут;
Он мешки в стену прячет,
А лишась тех вещей,
Стонет, стонет кащей.

«Дело от безделья»

Спешу с миром проститься,
В мире мира, ах! нет.
Злобой полон стал свет[5].
Каждой там в том трудится,
Как бы деньгу нажить,
Хоть честь и совесть сгубить (так!)

Честность там погибает,
Ее все там гнетут;
Глупец купно и плут
Ее язвой щитает,
И за долг чтет давить.
Можно ль в свете сем жить.

Бегу в степи сокрыться,
Буду жить там с зверьми;
Лишь не быть мне с людьми[6].
Век мой дух не смутится,
Что оставлю злой свет;
Правды, правды в нем нет.

В особенности близка последняя строфа подражания первой строфе Сумарокова; любопытно перенесение повтора, создающего характерную интонацию, — из заключительного стиха сумароковской песни соответственно в заключительный стих подражания.

Можно было бы привести немало примеров, когда «подражателями» были крупные поэты, занимавшие самостоятельное место в литературе. Кое-что указано было мною в статьях о Ржевском и о молодом Державине (см. мою книгу «Русская поэзия XVIII в.»); с подражаниями стихотворению Сумарокова «Часы» (1759, по Полн. собр. соч. — «На суету человека»), сделанными Ржев-

ским, можно сопоставить сходные места двух пиес Хераскова, также восходящих к «Часам» («Полезное увеселение» 1760. I. 161 и 1761. I. 186, тот же размер, — адонический стих, по определению пиитики Байбакова; те же стилистические ходы, те же рифмы и аналогичная тема. Строфа с рефреном во второй пиесе напоминает строфу того же метра песенки Сумарокова «Савушка» 1760 года. Характерно, что подражания отделены от источника столь малыми промежутками времени).

Еще пример — две идиллии, — Сумарокова и Хераскова (первая — 1755. «Ежемесячн. соч.» II. 374; вторая — 1760. Пол. увес. I. 157); обе написаны вольным (разностопным) ямбом, в обеих тот же словарь, тот же круг пасторальных «образов», те же стилистические формы, настойчиво повторяющиеся (возгласы — обращения к предметам, соединенные с краткими повествовательными предложениями аналогичной тематики); наконец, самый тематический состав и даже ход мотивов совпадают. Схема того и другого: природа, веселись! я не буду уж более горевать, ибо она (Филиса — Элина) оказала мне ласку; я позабываю грусть; давайте радоваться. Если у Сумарокова сказано: «Журчите речки в берегах, Дышите ветры здесь прохладно, Цветы цветите на лугах», то у Хераскова читаем: «По камышкам ручьи прохладны зашумите, Повей приятный ветерок, Пестрись в цветы лужок». Если у Сумарокова — «Вспевайте, птички, песни сладки», то у Хераскова «И пойте, птички, вы души моей утеху», у Сумарокова «О рощи темные, уж горьких слов не ждите...», у Хераскова «Уж рощи жалобы моей твердить не станут», у Сумарокова — «Филиса мне дала венок» — у Хераскова «Элина мне вчера веночек подарила», у Сумарокова герой обращается к пастушкам с обещанием позабыть «часы, как я грустил стеня; Опять в свирель свою взыграю, Опять в своих кругах увидите меня» ... У Хераскова герой обещает, что он более не будет «стенать наедине», грустить «и то пренебрегать, Чтобы с пастушками по вечерам играть» и т. д. (Можно отметить еще то обстоятельство, что идиллия Хераскова, как и сумароковская, — помещена в журнале вместе с другой, печальной, представляющей как бы pendant к ней.) Очевидное подражание Сумарокову находим и в другой идиллии Хераскова, отделенной от своего образца временем всего около полугода; откровенность перенесения чужого в свое тем более заметна, что обе идиллии написаны в похвалу лиц царской семьи, т. е. пред-

назначены в первую очередь для одних и тех же читателей. В данном случае взята не слишком распространенная жанровая разновидность: похвальная идиллия. Сумароков написал идиллию Павлу Петровичу в день рождения его 1761 года (Брошюра «Речь, идиллия и Епистола его имп. высоч. госуд. вел. кн. Павлу Петр. и т. д.» СПБ. 1761); вслед за ним Херасков помещает в своем журнале «Идиллию на заключение мира 1762 года апреля 29 дня» (Пол. увес. 1762 г. стр. 221. Апрель). Самая узость жанрового задания, взятого у Сумарокова, ставила границы возможности разнообразия в выполнении. Однако Херасков, как кажется, и не стремился к своеобразию. Опять, перенеся от Сумарокова жанровый тип, он перенес и метр — четырехстопный хорей при строфе в 10 стихов (у Сумарокова каноническая одическая рифмовка строфы ábáb ććdééd, у Хераскова небольшой вариант, также встречавшийся в одах: перестановка двух частей строфы — сохраняя для наглядности буквы, получим ććdééd ábáb). Разнятся в обеих пиесах поводы воспеваемых радостей, но выполнение сходно. Опять изобилие обращений — воззваний к пастушкам, сатирам, нимфам, рощам и т. д. в обеих пиесах; у обоих поэтов введена мифология (признак приближения данной жанровой разновидности к оде), у обоих поэтов используется имя прославляемого; опять сходен словарь и весь облик пиесы вообще; общее тематическое построение также совпадает (схема: вступление — обращение к нимфам у Сумарокова, к музам у Хераскова; изложение причины радости; ряд воззваний — апострофов, выражающих радость; наконец, заключение, — обращение к прославляемому с пожеланиями и благими предвещаниями). И если у Сумарокова читаем: «Ветры буйные молчите... Рощи здраву росу пейте... Вы пастушки собирайтесь У потоков чистых вод... В нивах переплы гласите, И дубравы украсите Сладким пеньем соловьи»..., то у Хераскова: «*Рощи* и поля, цветите, Пойте птички по лесам... Нимфы *при реках пляшите*... Наполняйте *лес и горы Сладким пением* своим», у Сумарокова — в начале: «Да услышат человеки, *Горы*, долы, *лес* и реки, *Нежной лиры* мягкий глас»; у Хераскова — тоже в начале: «Музы, нежны лиры стройте». Затем — у Сумарокова: «Пойте, пойте нашу радость»; у Хераскова: «Пойте, пойте мир желанный».

То же самое видим в других жанрах. Сумароков печатает в мае 1761 г. в «Полезном увеселении» (№ 19, стр. 166) басенку или,

как он выражался, «притчу» — «Прохожий и река» (потом она вошла в III книгу басен, 1769 с названием «Любовь» и с этим названием попала в П. С. С.); вот она:

Прохожий некой в поле
Пришел на брег реки,
Ийти не может боле,
В ней воды глубоки.
Прейду, мнит, только прежде
Пускай река пройдет,
И, стоя в сей надежде,
Конца желанью ждет.

Изображает ясно
То пламень во крови
Того, кто ждет напрасно
Взаимныя любви:
Прохожего обманет
Текущая вода,
Того любить не станет
Ириса никогда.

Уже через месяц после этого в том же журнале (июнь, № 26, стр. 220) Херасков находит возможным поместить перепев того же стихотворения; это тоже «Притча» — «Пастух и вода»; своеобразная жанровая трактовка притчи, метр, строфа, построение всей вещи из двух частей, заключительное острие, пастушеское имя героини (у Хераскова и героя) — весь облик пиесы в целом и в деталях как бы повторяется, «пересказывается своими словами»:

Пришед на берег речки,
У вод пастух стоит,
Текущияй струечьки
Он стоючи делит.
Вода не разделялась,
Напрасно труд терял:
Струя к струе сливалась,
Как он ни разделял.
Алцып так убегает,
Климены чтоб не зреть,

Но суетно он чает
Любовь преодолеть.
Красавиц хоть довольно
Он сыщет на полях,
Но сердце в нем невольно
В Климениных цепях,
Она одна прельщает,
Для ней рожден он жить,
О ней он воздыхает,
И будет век любить.

У Хераскова имеем как бы вариацию на сумароковскую тему (с некоторым усложнением ее). Конечно, в данном примере, как и в ряде других аналогичных случаев, ничего не меняет предположение о том, что обе пиесы восходят к некоему общему м. б. существующему иностранному первоисточнику; сущность вещей, если даже мы найдем такой первоисточник, остается прежней: один поэт, достаточно крупный, самостоятельный, глава целой поэтической группы, — повторяет с некоторыми дополнениями или изменениями произведение другого поэта, принимаемое в большей или

меньшей степени за образец, не видя в этом ущерба для специфичности, оригинальности своего творческого облика; взято ли за образец самостоятельное произведение или подражание или перевод — безразлично.

Рядом с приведенной притчей Хераскова помещена его пиеса «Море и пловец» (стр. 219). По-видимому, Херасков внимательно отнесся к предложенной Сумароковым жанровой формуле притчи-аллегории и сознательно разрабатывал ее, повторяя схему Сумарокова. «Море и пловец» — это вольная распространенная вариация все той же темы (при том же метре и сохранении общего стилистического облика); то же построение: картина — человек и вода, — и к ней придана расшифровка ее — человек и любовь. В тех же формах даны предсказания о тщете стараний противостоять потоку; та же пуантировка в конце; из притчи Сумарокова перенесено повторение в заключении параллели аллегорического и объясняющего рядов, отсутствующее в притче «Пастух и вода».

Еще пример; в конце 1762 года Сумароков выпустил 1 книгу своих «Притч»; среди них помещена притча «Филлида»:

Горько плакала Филлида,
Очи простирая в понт,
Из ее в котором вида
Скрылся вечно Демофонт.
Те брега, где с ней простился,
Где любим он ею был,
Сей неверный позабыл
И назад не возвратился.

Много из любви забавы
И веселия течет,
Но любовь, лишая славы,
Часто бедствие влечет;
Не вверяйте, вы прекрасны,
Не подумая сердец,
Берегитесь на конец
Как Филлида быть нещастны.

Менее чем через полгода, в «Свободных часах» в феврале 1763 г. (стр. 93) Херасков печатает свою притчу «Пастушка», представляющую распространенную переработку сумароковской; опять, — и редкостное толкование жанра притчи, и необычная для басни строфичность (и самая строфа) и единый метр, и сюжет басни и даже отдельные мотивы (берег) и тематическая композиция (1. Экспозиция ситуации. 2. Лирический момент. 3. Мораль), и общий стилистический рисунок, — все перенесено Херасковым в свою пиесу из сумароковской.

Пастушка

Покидает солнце воды,
И восходит в высоту,

Ясный день всея природы
Открывает красоту;

Стадо Дафнино пасется
Без пастушки на лугу,
Дафна, сидя на брегу,
Горькими слезами льется.

Поле сладкими плодами
Изобилует всегда.
Месяц с ясными звездами
Неразлучен никогда.
День, вчера который минул,
За собою день влечет;
Все порядочно течет.
А меня пастух покинул.

Отдали печальны мысли,
Утоли плачевный стон,
Постоянства ты не числи
Всей природе без препон;
Поле, полное снегами,
Видим в прежней ли красе?
Дни почти различны все,
Воды бьются с берегами;
Тучи солнце закрывают,
Месяц кроется от звезд;
А любовники невест
Так подобно забывают.

Характерно для художественной системы Хераскова введение как бы пролога к пиесе—декорации утра — на место сухой сумароковской манеры изложения и введение общих размышлений на философическую тему о переменности всего в мире.

Заимствоваться могли и поэтические мелочи. Например, Сумароков счел для себя возможным воспользоваться мотивом, примененным его учеником, Ржевским; сумароковская притча «Коловратность» (1 книга «Притчей». 1762) развивает мотив миниатюрной басенки последнего «Сныгирь и червяк» (Полезн. увес. 1761. II. 202). Еще пример: в 1760 г. (Пол. увес. II. 173) в «Идиллии» Хераскова, написанной совершенно в духе сумароковских идиллий, промелькнули стихи: «Все мне скучно, что ни вижу, Все меня не веселит; *Сам себя я ненавижу...*» и т. д. У Сумарокова — первый стих третьего «станса» (напеч. впервые не ранее 1769; затем — в П. С. С. IX. 101) «Сам себя я ненавижу». Самый этот станс послужил образцом для анонимной «Анакреонтической оды», напечатанной в «Покоющемся трудолюбце» 1784 г. (ч. II. стр. 215) рядом с приведенным выше «Балладом». Повторена своеобразная строфа станса; есть и явное текстуальное совпадение:

Сумароков — строфа III

Разрываются все члены
И теснится грудь моя,
Я не зрю бедам премены,
И не жду уже ея;
И такою
Злой тоскою
Во отчаяние введен,

«Пок. труд.» — строфа I

Еслиб я с тобой не знался
И тебя бы не любил,
Я утех бы не лишался,
И всегда спокоен был;
Я б такою
Злой тоскою
Не терзался никогда,

Что я люту
Ту минуту
Проклинаю, как рожден.

И в свободе
По природе
Пребывал бы завсегда.

(Есть еще в одном месте совпадающие рифмы.) Вот еще один случай, тем более любопытный, что мы имеем здесь дело с черновым текстом подражательного стихотворения (еще не изданного). У Сумарокова в конце II книги Притч (1762) помещено стихотворение-басня «Мореплаватели»:

Встала буря, ветры дуют,
Тучи помрачили свет,
Воды, разъярясь, волнуют,
Море плещет и ревет.

Корабельщики стонают
И в отчаяньи кричат;
Что зачать они не знают,
Мачты ломятся, трещат.

Вдруг настала перемена,
Возвратилась тишина,
Скрылася седая пена,
Усмирела глубина.

Зря желания успехи,
Страх и горесть погубя,
Мореплавцы средь утехи
От веселья вне себя.

Научимся сим ненастьем
Вне себя не быть когда,
В жизни щастье со нещастьем
Пременяются всегда.

Среди автографов В. Майкова, из которых большинство относится к началу 70-х годов (во всяком случае нужно помнить, что лишь в 1762 г. появились первые стихотворения Майкова), находим наброски аналогичного стихотворения; даю его текст, как он намечается в окончательном виде:

Плыл корабль в пространном море,
Весел был на нем народ:
Но, увы, настало горе,
Помрачился синий свод.

Солнце в полдни погасает,
Ветр чинит ужасный свист,
По волнам корабль бросает,
Яко древа слабый лист.

Громы страшны ударяют,
Мачты гнутся и трещат,
Паруса пловцы сбирают,
Ветры их из рук тащат.

Вся надежда бесполезна,
У пловцев исчезла мочь;
Под ногами мрачна бездна,
Над главами мгла, как ночь.

Все взывают безрассудно:
Избавленья больше нет,
Погибает наше судно,
Но явился паки свет.

Солнце паки возблистало,
Утишилось море в круг
И веселие настало
У плывущих с морем вдруг.

Кормщик тако им вещает:
О, несмысленный народ!*
Вас опасность возмущает
Яко буря бездну вод.

Из беды сей научайтесь
Жить спокойно в сих бедах
И с умом не разлучайтесь,
Где грозить вам будет страх.

Кто пустился жизни в море,
Тот быть должен тверд всегда.
В нем печаль и радость вскоре
Протекают как вода.

Примечательно, что и В. Майкова, как и Хераскова заинтересовал своеобразный жанр полулирической притчи, написанной строфами легкого метра и сравнительно высоким слогом, — введенный в русской поэзии Сумароковым (такие притчи Сумароков печатал в конце своих сборников); в данном случае Майков, как и Херасков в указанных выше примерах, дает распространенную переработку сумароковской притчи, причем не только расширено описание бури (характерное для группы Хераскова развитие элементов декорации), но и углублено моральное нравоучение (дидактизм, свойственный той же группе). Помимо общего тона и построения совпадают в обеих пиесах и детали. При этом черновики Майкова, еще более близкие к сумароковской притче, показывают, что, отправляясь от сумароковского текста, Майков обрабатывал его, удаляясь от него.

Повторяемость в творчестве поэтов середины XVIII века сказывается и в мелких жанрах; так напр. устанавливаются эпиграмматические штампы; откровенно повторяются не только отдельные анекдоты, остроты и т. п., на которых строятся эпиграммы, но и вообще темы, строение, весь облик эпиграмм. Темы и остроты — нередко старинные, взятые или с Запада, или вообще из странствующей традиции; они обрабатываются неоднократно и вполне аналогично, и в этом характерность факта. Таковы постоянные эпиграмматические темы: скупой, сидящий на сундуках с золотом; врач, морящий своих больных; неверная жена; женщина, любящая за деньги и т. д. См., например, у Хераскова — Пол. увес. 1760. I. 213 у Сумарокова — Епигр. № 26, 67, 75 (П. С. С. IX), у Аблесимова — «Я с малых лет» (П. С. С.[2] Сумарокова. IX.

*В автографе, хранимом в Публ. библ. в ЛГР, — три варианта этого стиха, все зачеркнутые: 1) «О народ, народ, народ». 2) «О, несмысленный народ». 3) «Малосмысленный народ». В черновом автографе еще один вариант: «Вопия: народ, народ». Вариантов остальных стихов не привожу, т. к. во всех остальных случаях окончательная редакция ясна.

стр. 124 Трудол. пчела 1759, стр. 575), у М. Попова — Епигр. 3, 9 (Досуги. 1772. т. I) и др., все на последнюю из указанных тем. У Хераскова читаем: «Ты, муж, мне говоришь, винна я будто в этом, Со всем люблюсь что светом; Спокойся мой дружок, вины моей в том нет: Весь свет я чту тобой, в тебе я чту весь свет». (П. У. 1760. II. 176); та же игра слов в эпиграмме-реплике неверной жены у Сумарокова (Епигр. 38): «Я друга твоего люблю, зрак твой любя; Его цалуючи, цалую я тебя: Едина в вас душа, известно мне то дело, Так думается мне, одно у вас и тело» (П. С. С.[2] IX. 120. 1759; Тр. пч. 369; ср. также епиграмму 49). У Аблесимова (ib.): «Ты муж мой, сердишься, зовешь меня суровой, Что редко видишь ты приветствие, мой свет. На то скажу, что мне к любому быть готовой. Мне много и опричь тебя в любви сует». Здесь опять повторена формула реплики обращения к мужу; см. также предшествующую этой эпиграмму Аблесимова. Ср. у Попова «Неверностью меня не можешь ты винить, Кого любила я, тот в той поднесь судьбине; Богатству твоему клялась я верной быть, Его любила я, его люблю и ныне» (Епигр. 22). Это походит опять на сумароковскую эпиграмму: «Пеняешь ты мне муж, тебе де муж постыл, А был де в женихах тебе он очень мил; С кем я спрягалася, в том вижу тож приятство, Я шла не за тебя, а за твое богатство» (24-ая. 1759; ср. начало вышеприведенной эпиграммы Хераскова) и т. д. и т. д. Или, напр., эпиграмма о жене, заявляющей в комической форме о том, что ее дети — не дети ее мужа, — у Сумарокова — Епигр. 39, 49, 66; у Хераскова П. У. 1760. II. 172. Диалогические эпиграммы также похожи друг на друга по строению, темам, слогу; у Сумарокова: «Беспрестанно я горя в любви стонаю, Прелестной красотой дух сердце приманя; Не знаю для чего не любишь ты меня? Ответ был: и сама я этого не знаю» (46), или «Вчера свершился мой, жена, с тобою брак; Что я хотел найти не сделалося так. Жена ему на то: не те уж ныне годы, Трудненько то найти, что вывелось из моды» (47). У Попова — соединение типов обеих этих эпиграмм: «Знать жизнь моя тебе уж стала не приятна; Ты стала днесь совсем, мой свет, ко мне превратна, Любовник говорил. Любовница в ответ: Чтож делать. Ныне стал и весь превратен свет» (8); или у него же: «На век тебя, на век, прекрасна, полюбил, Любовник, ластяся, любезной говорил; И в гроб сойду любя. И я умру любя, Ответствовала та, но только не тебя» (7). Ср. еще у Сумарокова: «Всем сердцем я люблю, и вся

горю любя Да только не тебя» (П. С. С. IX. 194); в приведенных примерах, кроме сумароковской эпигр. 47-ой, три первых стиха, данных в патетическом строе, контрастируют с последним; в этом — эпиграмматическое острие; то же еще у Хераскова, напр.: Пол. увес. 1760. I. 213, или у Сумарокова — Епигр. 36. Можно привести еще пример типического и повторяющегося плана построения эпиграммы: дается рассказ, напр. параллельное изображение разных типов, и в конце — вопрос, напр., об их относительном достоинстве, заключающий «мораль» эпиграммы; см. у Сумарокова епигр. 29 «Два были человека, В нещастии все дни плачевнейшего века»... Один прервал жизнь самоубийством, «другой мучение до гроба умножал И Бога всякий час злословил и дрожал; Страшился тартара, покаялся при смерти; Скажите, коего из сих двух взяли черти?» (1759); или без параллели — Епигр. 64, 65, 74, 76; или у Хераскова (Св. Ч. 1763, стр. 251): «Картежник говорит: я в карты век играю. Судья мне говорит: я взятки собираю, А я им говорю: на лире я играю. Читатели, спрошу я вас, Скажите, кто нужней для общества из нас?»; или у анонима: «Работники потеют, Но денег не имеют. Посадские толстеют, Работать не умеют, Но денег множество под скрытием имеют. Одни в своих трудах нередко плачут, Другие пиво пьют и веселяся скачут. Спрошу я город весь, спрошу я всю природу, Которые из двух пригоднее народу?» (Книжка для препровожд. времени. 1794. № 348). Конец этой эпиграммы напоминает начало сумароковской (51): «Весь город я спрошу, спрошу и весь я двор: Когда подьячему в казну исправно с году, Сто тысячей рублев сбирается доходу, Честной ли человек подъячий тот иль вор». Обернутую схему: вопрос + параллель дает Ржевский (П. У. 1762. 115): «Кто хуже в обществе — дурак иль клеветник? Дурак молчит И не вредит, Но вреден обществу клеветников язык». Схема (параллель + вопрос) развернута в притчу Херасковым — «Два покойника» (П. У. 1760. II. 167). Вот пример почти полного повторения эпиграммы; у Ржевского (П. У. 1761. I. 159): «Я знаю, что ты мне, жена, весьма верна; Да для того, что ты, мой свет, весьма дурна». У анонима: «Жена, не уверяй меня, что ты верна, Ведь я не позабыл, что очень ты дурна»; последняя эпиграмма помещена в «Книжке для препровождения времени с пользою, приятностью и удовольствием» (СПБ. 1794. Епигр. № 280). Любопытно, что в том же сборнике (Епигр. № 241) перепечатана и эпиграмма

Ржевского. Конечно, и в этом случае указание на общий источник обеих эпиграмм не изменит дела; в данной связи мыслей существенно то, что две сходных вещи уживались рядом, не мешая друг другу, а не то, как они возникали. Еще примеры повторения эпиграмм в двух «редакциях»: «Бомбаст на всякой день книг по сту покупает, Чтоб тем о знании своем уверить свет. Он не обманет нас: он ничего не знает, Не любит книг совсем, а любит переплет» и «Наш Книголюбов столь прилежен к книгам стал, Что несколько ночей на них глядя не спал, Покою он трудам ни в день, ни в ночь не знает, И к книгам книг еще он больше покупает; Проводит с ними он прилежно много лет; Но в книгах мил ему лишь только переплет» (тот же сборн. № 237 и 281; ср. там же №№ 227 и 228 — две сходных эпиграммы рядом, и №№ 229 и 311). Пример неоднократно повторяющейся остроты: «Всадника хвалят: хорош молодец! Хвалят другие: хорош жеребец! Полно, не спорьте: и конь и детина, Оба красивы, да оба скотина» (Ф. Г. Волков, «Русская поэзия» С. А. Венгерова. Т. I. Примеч. и доп. стр. 71); «Милон на лошади, Милонов конь прекрасен, Блистает он под ним как будто месяц ясен; Однако бы еще и больше он блистал, Когда бы сам Милон его возити стал» (Сумароков. Епигр. 60); «Гостиной сын с конем пред всеми щеголяет, Жеманно он сидит, жеманно разъезжает; Взвевая гриву ветр и всаднику власы, Пригожству обеих равны дает красы. Не знаю я, кому сказать тут похваленье, Лошадке ль оказать, ему ли предпочтенье» (Державин. Ранняя пиеса; опубликована в моей книге «Русская поэзия XVIII века»). «Какая красота! ах, как Нарцисс пригож! Какое личико! И станом как хорош! Однако чтож Нарцисс в твоей красе единой? Иной и конь красив, но конь слывет скотиной» (Гр. Хованский. «Мое праздное время». 1793, стр. 19); наконец — сравнение коня и барина: «Полезней свету был кто: конь или боярин» (И. Бахтин. И я автор. 1816, стр. 38. О схеме: вопрос в конце параллели см. выше).

Следствием свободной повторяемости как целых произведений определенных жанров, так и отдельных мотивов, тем, стилевых элементов, композиционных формул оказывалась возможность появления странствующих мотивов и даже странствующих стихотворений. Здесь мы имеем дело уже не с двумя единицами, — образцом и повторением, а с целым рядом перевоплощений одного и того же художественного задания или мотива. Такой мотив

живет не только вне понятия авторского единства методов художественного проявления себя, не только вне единства литературного направления как внутренне организованной системы методов художественной работы, но иногда даже на грани преодоления жанровой ограниченности. Мотив окостеневает; он пригоден для конструкций разных типов, подчиняясь лишь закону согласованности художественных элементов по признакам формального характера, одному из основных принципов эстетического мышления середины XVIII века; иначе говоря, странствующий мотив, странствующее выражение — фраза, формула, принуждены включаться в ряд художественных элементов близких по общему типу; например, «высокий» философический мотив (тема) сочетается с определенным «слогом» или метром, входит в жанры определенного типа (хотя в то же время он настолько свободен, что может осуществляться в нескольких жанрах). Принцип согласованности элементов произведения по формальной характеристике их — противостоит принципу стройки произведения изнутри, при котором элементы не столько сцепляются друг с другом, сколько возникают рядом из одного и того же замысла, мотивируемого единством художнической воли, индивидуально-эстетического мира, или из характера, облика носителя их, персонажа — поэта. Принцип согласованности не только строил жанровое классификационное мышление середины XVIII века, но и открывал возможности образования в сознании эпохи более широких групп, являющихся родовыми понятиями по отношению к жанрам. Само собой разумеется, что о «стройке» произведения тем или иным принципом можно говорить только в смысле истолкования заключенного в самом произведении метода восприятия его, а не в плоскости психологии творчества.

Приведу пример странствующего мотива, осуществленного в ряде стихотворений. В 1755 г. в «Ежемесячных сочинениях» (I. 534; потом — П. С. С. IX. 109) Сумароков напечатал следующий сонет:

Когда вступил я в свет, вступив в него вопил,
Как рос, в младенчестве влекомый к добру нраву,
Со плачем пременял младенческу забаву,
Растя, быв отроком, наукой мучим был.
Возрос, познал себя, влюблялся и любил,
И часто я вкушал любовную отраву,

Я в мужестве хотел имети честь и славу,
Но тщанием тогда я их не получил.
При старости пришли честь, слава и богатство;
Но скорбь мне сделала в довольствии препятство.
Теперь приходит смерть и дух мой гонит вон.
Но как ни горестен был век мой, а стонаю,
Что скончевается сей долгий страшный сон;
Родился, жил в слезах, в слезах и умираю.

В 1761 г. в «Полезном увеселении» (I. 191) был помещен сонет Е. В. Херасковой:

К чему желаешь ты, о смертный долгий век?
Довольно сносишь ты и в кратку жизнь напасти.
Родимся мы в слезах, растем покорны власти;
В младых днях чувствует досаду человек.
Те дни все протекут, как ток быстрейших рек;
Твой дух тревожить вдруг начнут различны страсти,
В мученьи станешь ты другой желати части,
Чтоб рок твою напасть и горесть пересек.
Вдруг старость все твои желанья уничтожит,
К напастям и бедам болезни приумножит;
Она надежду всю со днями унесет.
Весь век наполнен наш мученьем и тоскою,
Ни что нас в жизни сей от бедства не спасет,
О смерть, в тебе одной ищу себе покою.

Помимо общей темы и сходного характера стиля, помимо совпадающего строфического построения сонета (обхватные катрены с мужскими рифмами в начале; терцеты — ććdédé) вполне аналогично в обеих пиесах самое расположение тематического материала: I катрен — рождение, детство, отрочество; II — эпоха страстей; I терцет — старость (С. — «При старости...» Х. — «Вдруг старость...»[7]; II — смерть. Хераскова прибавила к сумароковской теме двухстрочное вступление, заключающее тезис, доказательством которого является весь сонет; кроме того, она несколько изменила вывод, «мораль» пиесы, формулированную в заключении ее. Первое отличие придает сонету Херасковой характер рассуждения в отличие от сумароковского лирического излияния; здесь существенно и то, что сонет Сумарокова написан от первого лица, а Херасковой — в виде обращения-проповеди к

«человеку». В этом отклонении от сумароковского «образца» сказалось, конечно, влияние медитативных жанров и мотивов, характерных для группы поэтов «Полезного увеселения». Второе отличие сонета Херасковой, — прославление покоя смерти, — стоит в связи с общераспространенным в творчестве этой же группы циклом идей, излагаемых настойчиво и многократно в стихах и в прозе. Здесь у Херасковой два общих места вступили в соревнование и победа осталась за более современным, модным (Сумароков в свою очередь неоднократно возвращался в лирике к теме ужаса смерти — см. «Ода на суету мира», «Час смерти», «Плачу и рыдаю», «Зряще мя безгласна». П. С. С. I. Последние две пиесы переводные).

В 1763 г. в «Свободных часах» напечатан третий сонет на ту же тему, весьма близкий к первым двум, — А. А. Ржевского:

В тот час, как первый раз на сей мы свет взираем,
Лишь бремя разрешим мы матери своей,
Слезами орошен наш первый взор являем,
И воплем мы явим печали жизни сей;
Мы в детстве первую тут горесть познаваем,
Когда лишаемся мы матерних грудей;
Потом учением мы юность отягчаем,
Но только лишь едва достигнем до мужей,
То разные в себе желанья ощущая,
Почти ни одного из них не получая,
Не можем мы себе спокойствия сыскать,
А в старости своей о детях мы печемся;
И так во всю мы жизнь страдаем и мятемся.
Почто ж нам смерть страшна, чем здесь себя ласкать?

Ржевский, поэт той же группы, что Хераскова, кончает свой сонет таким же выводом, как она; его сонет также — не лирическое стихотворение, а скорее медитация (изложение ведется от I лица мн. ч., что делает тему отвлеченной). В расположении темы в частях сонета Ржевский несколько отходит от своих предшественников, сохраняя, однако, и составные части темы и самый порядок их и кое-какие детали.

По-видимому, источник традиции приведенных сонетов — на Западе. Вернее, — цепь их не ограничивается русской поэзией. Мотивы их странствовали м. б. в разных языках. Приведу сонет (тоже *сонет*) Тристана Л'Эрмит (Tristan L'Hermite, 1601—1655):

Misère de l'homme du monde

Venir à la clarté sans force et sans adresse,
Et n'ayant fait longtemps que dormir et manger
Souffrir mille rigueurs d'un secours étranger,
Pour quitter l'ignorance en quittant la faiblesse;
Après, servir longtemps une ingrate maîtresse,
Qu'on ne peut acquérir, qu'on ne peut obliger;
Ou qui, d'un naturel inconstant et léger,
Donne fort peu de joie et beaucoup de tristesse.
Cabaler dans la cour; puis, devenu grison,
Se retirant du bruit, attendre en sa maison
Ce qu'ont nos derniers ans de maux inévitables:
C'est l'heureux sort de l'homme. O misérable sort!
Tous ces attachements sont-ils considérables,
Pour aimer tant la vie, et craindre tant la mort?[8]

Сонет Эрмита весьма близок к сумароковскому, хотя заключительное острие почти совпадает с таким же у Ржевского. Не так близко к русским сонетам популярное стихотворение Жан-Батиста Руссо; прежде всего это не сонет, а «Stances»:

Que l'homme est bien durant sa vie
Un parfait miroir de douleurs!
Dès qu'il respire, il pleure, il crie
Et semble prévoir ses malheurs.
Dans l'enfance, toujours des pleurs,
Un pédant porteur de tristesse,
Des livres de toutes couleurs,
Des châtiments de toute espèce.
L'ardente et fougueuse jeunesse
Le met encore en pire état:
Des créanciers, une maîtresse,
Le tourmentent comme un forçat.
Dans l'âge mûr, autre combat:
L'ambition le sollicite;
Richesses, dignités, éclat,
Soins de famille, tout l'agite.
Vieux, on le méprise, on l'évite;
Mauvaise humeur, infirmité,
Toux, gravelle, goutte, pituite,
Assiègent sa caducité.
Pour comble de calamité,
Un directeur s'en rend le maître;
Il meurt enfin peu regretté,
C'était bien la peine de naître![9]

Вводные два стиха этих стансов напоминают первое двустишие сонета Херасковой.

Странствующим в русской поэзии XVIII века оказался не только весь замысел сонета о горестях жизни, но и отдельные элементы, общие указанным «воплощениям» его и с легкостью выпадавшие из сонетной формулы. Еще в 1756 г. (Ежем. соч. II, 588) среди переводов «Овеновых епиграмм», сделанных Адр. Дубровским, находим такую «епиграмму»:

Человек

Ты с плачем родился, знать не хотел рождаться;
Почто ж, о человек, от смерти так чуждаться.

В 1760 г. Херасков напечатал перевод вышеприведенного «Станса» Ж. Б. Руссо:

Смертной в жизни представляет
Зеркало тоски и бед;
Лишь родится, он рыдает,
Так как скорбь предузнает.
Слезы в юности всечасно
Без причины отрок льет;
Там учитель занапрасно
Бедного младенца бьет.
Пылка юность повергает
В пущие беды его;
Он любовниц избирает
И не мыслит ни чего.
Как возрос — другая лишность
Кратка века часть займет;
Честь, богатство, слава, пышность
Дух колеблет и мятет.
Старика всяк презирает;
Крепость жизни потеряв,
Мучится он и страдает,
Дряхл, задумчив и не здрав.
Мысль мы к мысли прибираем,
Ищем счастья своего,
На конец все умираем,
Вот родимся для чего.

(Пол. увес. 6 I)

В 1763 г. в «Свободных часах» в анонимной оде читаем (строфа 4—6):

...Не понятен человек!
Щастья ищет и получит,
Новое желанье мучит,
С тем начнет и кончит век.
Лишь утробу разрешает,
Плачет и вздыхает он,
И слезами нам вещает,
Что уже нещастлив он;
В материи приемлем руки,
Будто чувствует он муки,
Кои должен претерпеть,
Прилагают труд и средство,
Чтоб скорей узнал он бедство,
И готов был умереть и т. д.

В том же 1763 г. в тех же «Своб. часах» Сумароков поместил «Оду к М. М. Хераскову» (стр. 172. В П. С. С^2 I. 222 «Ода на суету мира»); в ней во II строфе он обращается к Человеку:

Покинешь материю утробу,
Твой первый глас есть горький стон,
И исходя отсель ко гробу
Исходишь ты стеня и вон;
Предписано то смертных части,
Чтоб ты прошел беды, напасти,
И разны мира суеты,
Вкусил бы горесть ты и сладость,
Печаль, утеху, грусть и радость,
И то бы все окончил ты...

И в заключении оды: «От смерти убежать не можно, Умрети смертным неотложно И свет покинуть навсегда. На свете жизни нет миляе И нет на свете смерти зляе, Но смерть последняя беда». Завершение ряда перевоплощений данного мотива дал Державин в одном из первых произведений эпохи создания им «нового пути» русской поэзии — в «Успокоенном неверии»:

Строфа III

Младенец лишь родится в свет,
Увы! Увы! Он вопиет;
Уж чувствует свое он горе;
Низвержен в треволненно море,
Волной несется чрез волну,
Песчинка в вечну глубину...

далее — развитие все той же темы; а в начале оды помещено заключение сонетов Сумарокова, Херасковой и Ржевского:

Когда то правда, человек,
Что цепь печалей весь твой век,
По что ж нам веком долгим льстится,
На то ль чтоб плакать и крушиться,
И, меря жизнь свою тоской,
Не знать отрады никакой?

Однако и после Державина мотив не умирает. В «Книжке для препровождения времени»... и т. д. (1794 — СПБ) помещены такие «Епиграммы»:

Рождаясь плакал ты, родиться не желая,
То для чего ж ты плачешь умирая?

И другая:

Когда рождаешься на свет, о человек,
Ты плачешь, не хотя вести в бедах свой век.
Когда ж ты жить не хочешь,
Зачем при смерти не хохочешь?

В романе «Евелина, или вступление в свет молодой девицы» («Перевод с французского, сличенной с Английским оригиналом, сочинения Мис Бурней». М. 1798. II том. стр. 126—127) в текст введено стихотворение одного из героев; в нем читаем:

Вещай мне, существо, исполнь страданий,
Кому твой щастья дар во мзду щедрот принес?
Рождением ли в свет открывших дням стенаний?
    Ученья с пользой мрак незнаний
    Очищен горестями весь;
    В взмужалость пылких лет желаний
За беспокойствами с распутством стыд идет;
    А возраст опытных познаний
    Раскаянье во след влечет;
Мы щастье умереть купуем в скорьби лет
Ценой несказанных терзаний.

В. Капнист в «Оде на надежду» писал:

С юнейших лет жестокой власти
Уже я бремя ощущал;
И начал чувствовать напасти,
Как скоро чувствовать я стал...

И он же в «Оде на смерть Плениры»[10]:

Но что жизнь? в родах — мученье;
В детстве — раболепства гнет,
В юности — страстей волненье,
В мужестве — труды сует;
Старость — возвращает в детство;
Смерть — рождения наследство.
Вот что жизнь! Се нива зол!
Сеет смерть и пожинает... и т. д.

Некоторой модификацией одного из мотивов трех сонетов является поэтическая фраза, странствовавшая в поэзии XVIII века:

у Н. Поповского: «Он только для того, чтоб умереть родится», у Хераскова: «Жизни первая година К нашей смерти первый шаг», у В. Петрова: «Рожденье смертных есть ко смерти первый шаг», у Державина: «Приемлем с жизнью смерть свою, На то, чтоб умереть, родимся» (Тексты — Поповского — «Опыт о человеке» перевод из Попа, изд. 1757, сделан раньше; В. Петрова — 1771; Державина — ода на смерть кн. Мещерского — 1779 — указаны Я. Гротом в примеч. к соч. Державина I. 90; текст Хераскова — из «Станса» 1760, Пол. увес. I. 15). Сравни: у Ж. Б. Руссо «Le premier moment de la vie Est le premier pas vers la mort» (Ode II. 13); в приведенной цитате у Капниста — обратная формула: «смерть — рождения наследство».

Можно было бы указать еще примеры таких странствующих стихов, двустиший и целых стихотворений. Ограничусь одним: вот песня Сумарокова (П. С. С.[2] VIII, 253):

Негде в маленьком леску
При потоках речки,
Что бежала по песку,
Стереглись овечки.
Там пастушка с пастухом
На брегу была крутом,
И в струях мелких вод
с ним она плескалась.

Зацепила за траву,
Я не знаю точно,
Как упала в мураву,
В правду иль нарочно.
Пастух ее подымал,
Да и сам туда упал.
И в траве он щекотал
девку без разбору.

— Не шути так, молодец, —
Девка говорила;
— Дай мне встать пасти овец, —
Много раз твердила;
— Не шути так, молодец,
Дай мне встать пасти овец,
Не шути, не шути,
дай мне пасти стадо.

— Закричу, — стращает в слух,
Дерзкой не внимает
Никаких речей пастух,
Только обнимает,
А пастушка не кричит,
Хоть стращает, да молчит,
Для чего же не кричит,
я того не знаю.

И что сделалось потом,
И того не знаю;
Я не много при таком
Деле примечаю.
Только эхо по реке
Отвечало вдалеке —
Ай, ай, ай, знать
они дралися.

В песеннике Чулкова (т. I, № 68) рядом с этой сумароковской песней помещена другая, автор которой неизвестен:

На долине за ручьем пастушка гуляла
И туда глядь и сюда нечто примечала;
То пойдет, то постоит,
За ручей часто глядит,
Только в роще пастуха она не видала.

Не видала и того, как пастух подкрался,
Оберня ее к себе с ней поцеловался,
За плечо хватил рукой,
Поперек обнял другой,
Без чинов с ней стал играть, как играют в поле.

— Не шути ты, не замай, — она говорила,
— Вот уже я тебе дам, — пастуху грозила;
— Закричу, так не уйдешь,
— Да и места не найдешь.
— Вот вблизи вишь за ручьем пасут наше стадо.

— Поди прочь, что ты напал, тьфу какой, уймися;
— Отвяжись ты от меня, полно, не бесися;
— Поди прочь, с ума сошел,
— Разве хуже не нашел.
— Куда, право, ты какой, как тебе не стыдно.

Пастух стал опять играть и резвиться с нею;
Она вырвавшись бежит, он туда ж за нею.
Вдруг упала на песок,
Торопясь уйти в лесок,
И подшибла невзначай пастуха ногами.

Как упали они вдруг, мне стало не видно,
Только слышу, что кричит, — как тебе не стыдно —
Я стал на пень, да гляжу,
А что видел не скажу,
Примечать хоть вольно всем, да сказывать дурно.

В том же песеннике (I. № 70) помещена еще одна песня, вероятно, на тот же «голос». Начало ее совпадает с началом приведенной анонимной песни: «На долине за ручьем пастушка гуляла, На пригорке сидючи песни попевала». Затем идет диалог пастуха и пастушки, более серьезный, чем в указанных выше песнях; наконец пастух говорит, что он покидает ее:

Вот, смотри, я отобрал всех своих овечек,
Смотри, стадо я погнал позади сих речек; —
А пастушка кричит: стой,
Разрушивши мой покой,
Ты останься здесь со мной пасти вместе стадо.

Пастух с радости не знал, что тогда зачати,
Ее стал пастух обняв больше целовати,
В губы, в щечки и в глаза,
Перечесть было нельзя,
Много раз он целовал и валял игравши.

— Не шути теперь ты так, — девка говорила,
— Право завтре венок дам, — пастуху сулила;
А пастух свое твердит,
— Дай теперь, — он говорит,
— Не хочу до завтра ждать, ты меня обманешь.

Наконец, во втором томе того же песенника (№ 100) — песня о девушке Дунюшке, собиравшей с подругами цветы, побежавшей от некоего «детинки»: «Закричать или молчать, Уж не знала, что зачать, Вдруг детинка подбежал, стоит вместе с нею»; он ее уговаривает; она отвечает: «Поди прочь, оставь меня, Я вить здесь не для тебя, Ты пожалуй отойди, оставь меня, полно». В конце концов:

После нежных етих слов
Не видать их стало,
Знать Венера их с сынком
Для себя прибрала;
Только слышен голосок,
Ай, ай, ай, — кричит, — дружок.
Чем любовь их окончалась, можно догадаться.

Во всех жанрах мы найдем повторяющиеся штампы и общие места. Немалая доля философических медитаций поэтов 60—70-х годов наполнена формулами, уже ставшими привычными[11]. Общие места торжественных од известны (см. статью Е. Грешищевой «Хвалебная ода в русской литературе XVIII в.» в сборнике статей под ред. В. В. Сиповского «М. В. Ломоносов»). Любовная песня сплошь строилась на общих местах любовной символи-

ки, формул выражения скорби, нежности и т. д. Общим местом, общим достоянием становятся и излюбленные дидактические мотивы. Напр., размышления о том, что все проходит, что время уносит все блага, что все вянет и гибнет — настойчиво повторяются на разные лады разными поэтами в разных жанрах; перечисление различных человеческих стремлений, ложных путей, доказывающих тщету житейских дел (скупой, любовник, картежник), дающее ряд картинок-портретов и строящее «стансы» или эпистолы — также принадлежит к проходящим через всю эпоху темам, причем данная тема осуществляется в определенной, ей свойственной композиции. Сатирический и нравоучительный мотив — вред клеветничества, изображение клеветника — странствуют и повторяются многократно — в эпиграмме, басне, стансе, наконец комедии, и т. д. Вообще говоря, эта возможность повторять до бесконечности одни и те же художественные формы характерна для искусства XVIII столетия. Читателя не утомляло повторение того, что ему уже было хорошо известно. Наоборот, ощущение того, что он встречается в произведении искусства с знакомыми уже элементами, должно было способствовать особой облегченности восприятия. Читатель в ту эпоху привык быть спокойным, уверенным в себе и понимающим. Литературное произведение выстраивалось для него в заранее предположенный и легко обозримый строй; знакомые частицы правильным образом укладывались в нормальные очертания жанра. Читатель, приступая к чтению какой-нибудь элегии, уже знал наперед, что́ ему даст стихотворение и чего он от него ждет; он без затруднения открывал именно тот ящик своей души, который полагалось открыть по уставу данного жанра, — например, любовно-печальных эмоций, — и процесс эстетического переживания протекал беспрепятственно. Поэт не обязан был быть выдумщиком, изобретателем. Стремление к эпатажу, к неожиданному эффекту, к новому, неиспользованному материалу или же к невиданным художественным приемам — не соблазняло ни писателей ни читателей. В прозе, в драматургии — это искусство, работающее на уже знакомых читателю и зрителю элементах, дало характерные явления сюжетных, персонажных и иных штампов. Конечно, и в прозе мы встретим такие же повторения, переносы из одной книги в другую, как в стихах. Можно и здесь указать темы, мотивы, ставшие общими местами, сопровождающиеся неоднократно одним и тем же словесным, стилистиче-

ским окружением, вызывающие одни и те же остроты. Таковы, напр., мотивы сатирической литературы, связанные с «подьячими», с нравами судейских чиновников, взяточников и крючкотворцев, с их манерой выражаться или даже их почерком. Мотивы эти, влекущие за собой определенные стилистические формулы, навязчиво возникали во всяком сатирическом и не сатирическом журнале в самых разнообразных журнальных жанрах, в комедиях, эпиграммах, эпистолах, стансах, в «разговорах мертвых», — где угодно. Таковы же мотивы сатирического изображения петиметров и увлечения модами, одинаковым образом воплощенные в различных жанрах от Сумарокова до Фонвизина[12] или Николева, — и от «Трутня» до «Собеседника» или «Вечерней зари». С другой стороны, модные жанры влекли за собой повторные тематические и стилистические мотивы; примером могут служить «Разговоры мертвых», получившие необычайное распространение в середине столетия; главным образом их переводили: из Лукиана, из Фенелона, из Литтельтона; но писали также оригинальные «разговоры»; начал Сумароков (Скупой и мот; Высокомерной и Низкомерной; Господин и слуга; Медик и стихотворец. Труд. пчела. 1759. стр. 287, позднее еще 2 разговора — П. С. С. IX. 358); ему тщательно подражает уже Херасков (Богатый и убогий; Астроном и хиромантик. 1760. Пол. увес. I. 81), затем В. Приклонский (скупой, Харон; Минос, подъячей; 1761. Пол. увес. I. 129; скупой у него очень напоминает скупого в первом диалоге Сумарокова, а подьячий весь составлен из общих мест сумароковских сатир, комедий, эпиграмм).

Устойчивость, привычность составных частей художественных конструкций проникала повсюду. Так, например, строился роман; штампованные, заранее известные персонажи — любовники, свирепые корсары, честные купцы, жестокие и твердые родители и т. д. составляют аппарат авантюрного романа, почти всегда переводного; в такой же мере задан состав персонажей нравоучительно-идейного романа или же иных жанровых разновидностей. Такие персонажи-маски, с которыми читатель хорошо знаком еще до их появления в книге (как читатель очередной новеллы Конан Дойля заранее знает и характер и облик Шерлока и доктора Ватсона, или как зритель американского авантюрного фильма заранее осведомлен о всех привычках, о психологических и спортивных возможностях героя-ковбоя или злодея — содержателя притона и

11 962

предводителя шайки), — осуждены проходить в продолжение романа не менее известные читателю ряды приключений. Кораблекрушения, плен, продажа в рабство, невольничество у знатного турка (или иного варвара), любовь злодея или хозяина к героине, неожиданная встреча героев вдали от родины, морское сражение, мнимая смерть одного из героев и еще несколько мотивов вновь и вновь должны волновать читателя, привыкшего к ним со времен Ахилла Татия или Гелиодора. Приключения, ход и исход которых читатель может вполне предвидеть, сменяют друг друга и в одной книге могут повторяться; так, морские мотивы могут по нескольку раз всплывать в одном и том же романе.

Нечто аналогичное видим в комедии. Сравнительно малая продукция русской драматургии не позволяет оперировать большими количествами и говорить о большом числе повторных ситуаций; но штамп остается одной из основ искусства и в комедии. Персонажи, сатирические темы постоянны. Влюбленные; петиметры; глупые, злые старики; тупые деревенские дворяне; подьячие; ловкие слуги и служанки-субретки, и т. п. странствуют из одной пьесы в другую. И здесь, как в романе, характер героя, роль, состав его как единицы темы и сюжета не строится в продолжении вещи, не открывается, как это было в романе XIX века, где герой рос в сознании читателя и уяснялся к концу книги; герой дан целиком еще в афише и зритель в театре подготовлен к тому, что́ он увидит, т. е. что представляет из себя герой и каково может быть в общих чертах отношение его к другим героям и ко всей пьесе. Здесь опять нечто близкое к американскому кино, где зритель знает, что Дуглас Фербенкс будет прыгать и улыбаться, Харт боксировать, гнаться и трогательно любить, бесстрашная Руфь Роланд, Мери Пикфорд или Гарольд Ллойд делать то, что каждому из них полагается по традиции его имени. Так и в комедии XVIII века имя не только предсказывает, но иной раз почти заменяет характеристику; во всяком случае если к имени прибавить специфический жаргон (особые персонажные жаргоны характерны для техники комического в эту эпоху), то почти всегда персонаж готов. Имя должно дать ключ к персонажу; зритель или читатель (в романе, в сатире, где имя часто совершенно заменяет характеристику) по имени узнает, с кем он имеет дело, опознает старого знакомца, так же как читатель той эпохи опознает в каждом стихотворении идею жанра, — элегию, басню или торжественную оду. Имена могут испол-

нять эту функцию двумя способами; или они имеют типовой характер: Оронт — злой старик — опекун или отец; Арлекин, Пасквин — ловкий слуга; Софья (имя София=мудрость) — «первая любовница», добродетельная девушка; Маремьяна — глупая или молодящаяся старуха и т. п. (Ср. во Франции различение: Дамис — чаще влюбленный со специфическими признаками характеристики, не просто «первый любовник», а Валер — просто «первый любовник»); или же имена «значат»: скотоподобный Скотинин, правдолюбивый Правдин, добродетельный Добролюбов, ханжа Ханжахина и т. п. Все эти имена были необходимы в общей связи системы осмысления художественных фактов и существовали вовсе не как дань традиции (да и самая традиция здесь ведь и укреплялась); иное дело в эпоху Грибоедова, когда имена обоих указанных типов стали условными знаками чистой театральности (литературности в повествовательной прозе), отрешенности или же стилистической игрой. В XVIII веке они строили характер и успокаивали зрителя (читателя), давали ему предчувствие и обещание ясности и домашнего уюта среди знакомых лиц или таких, с которыми чувствуешь себя с первого раза так, как будто век знаком с ними. Самое повторение имен и вместе с ними характеров примечательно. Г-жа Вестникова и служанка Мавра переходят из одной комедии Екатерины в другую[13]. Сумароков берет Трессотиниуса, Брамарбаса, Арлекина и др. имена у Мольера (Trissotin), Гольберга (в немецком переводе; см. П. С. С. Ломоносова под ред. Сухомлинова, т. II примеч. стр. 393), из театра италианских комедиантов и т. д. София — общее имя героини[14]. Персонаж приобретает прочное бытие вне данной отдельной пьесы — в жанре, в литературе вообще. Мельник Аблесимова и Сбитеньщик Княжнина встречаются в пьеске, специально написанной («Мельник и Сбитеньщик соперники» Плавильщикова). Митрофанушка переходит от Фонвизина в новую пьесу «Митрофанушка в отставке» Г. Городчанинова (см. Сопиков № 5452) 1800 г. Эта комедия примечательна; в ней повторена целиком основная схема «Недоросля»; большинство персонажей и по характеристике и по сюжетной функции повторяют фонвизинские; лишь имена другие, да и то не все; герой остается Митрофанушкой, его «Мама» — «Еремеевна» в обеих пьесах; из других персонажей — Простаковых заменили Домоседовы (Домоседов соединил в себе Простакова и Скотинина; вместо скотининской страсти к свиньям у него

такая же страсть к лошадям); Стародума и Софью — Здравомыслов и Клариса, дочь его; Милона — Заслуженов, Цифиркина — Храбрилкин (тот же жаргон), Вральмана — Немчурин (опять тот же сценический жаргон) и т. д. В «Митрофанушке в отставке» найдем и знакомые по «Недорослю» сцены: беседа отца (дяди) героини с ее женихом о морали в современном обществе (игра слов грамматического характера, стр. 99), драку немца учителя с двумя нахлебниками — воякой и трусом (у Фонвизина — с такими же учителями), представление семьи Митрофана чаемому его тестю, нечто вроде экзамена, чинимого этим тестем Митрофану, и т. д. Совпадает и ряд деталей. Следовательно, мы имеем здесь такое же повторение целой комедии, как в вышеуказанных случаях повторения стихотворений. Хотя действие комедии застает Митрофана уже более взрослым, чем у Фонвизина, она не является продолжением «Недоросля», вроде тех «продолжений» популярных пьес, какие появляются и до сих пор, т. к. фамилия Митрофана новая, да и событий тех, что описаны в «Недоросле», в жизни героев пьесы Городчанинова не было. Наоборот, комедия Плавильщикова «Сговор Кутейкина» имеет характер продолжения «Недоросля»; в ней говорится о событиях, изложенных в фонвизинской пьесе; из фонвизинских персонажей появляются Скотинин, по-прежнему помешанный на свиньях, Кутейкин, Цыфиркин и Еремеевна, все с знакомыми по «Недорослю» чертами ролей; и родители Простаковы и Митрофан упоминаются в тексте комедии. Еще ранее указанных пьес, в 1794 г. появилась комедия А. Копиева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмарка», в которой изображено семейство родственников Простаковых (Гур Филатыч — двоюродный брат Митрофана, жена Гура и сын его Микеша, сам смахивающий на Митрофана); среди действующих лиц этой комедии — сваха Еремеевна и предводитель дворянства Правдин (о преемственности их в отношении соответствующих персонажей «Недоросля» в тексте пьесы указаний нет)[15].

Персонажи комедии могут выйти за пределы драматического жанра: Стародум переписывается с другими персонажами комедии и с автором в специальном журнале Фонвизина (не вышедшем в свет; ряд статей был написан; название журнала «Друг честных людей, или Стародум» 1788). Так же Сумароков пишет в стихах послание Оснельды, героини «Хорева», к ее отцу и ответ его (оба послания упоминаются в трагедии). Странствующие имена и

персонажи подводят нас к театру масок; это не случайно: недаром ведь театр итальянских комедиантов привился в России именно в XVIII веке, и традиция итальянских масок постоянных персонажей вошла как один из основных элементов в первоначальную русскую комедию у Сумарокова; «хвастливый солдат» Плавта через «капитана» попал в «Трессотиниуса» (Брамарбас), в педантах Сумарокова трудно не узнать «доктора» итальянского театра (у Мольера ведь педант оттуда же), и т. д.

В литературной среде, где отдельные персонажи, мотивы, размеры, стилевые формулы, отрешенные от своего единственного первичного применения, переходили с места на место, блуждали, никому не принадлежа, где целые художественные замыслы, целые произведения или их части могли быть отчуждаемы от имени и личной принадлежности автора, могли по нескольку раз переделываться разными мастерами, — особый характер приобретали все вообще литературные связи и отношения. Во все эпохи одни писатели подражают другим, во все эпохи есть эпигоны; но в середине XVIII в. чужое было своим для поэта, для литературы же и для читателя не существовало своего писательского или чужого. Все случаи подражания более общего, чем приведенные и указанные выше, случаи ученичества, принятия чужих методов работы и достижений — для эпохи от Тредиаковского до Державина имеют свой характерный смысл. В таких случаях мы имеем то же странствование принадлежащих всем художественных ценностей, как и при блуждающей строке или постоянном мотиве; только ценности эти менее узки, менее единичны; здесь повторяется от поэта к поэту более или менее приближенная к абсолюту жанровая формула, композиционный и стилевой тип, общий словесный облик, художественный замысел произведения. Этот замысел вяжет разные произведения реальной, явно ощутимой связью; он присутствует в каждом из них, оставаясь равным самому себе и неизменным, он живет в них как их высший принцип и эстетический субстрат. Совпадение общего жанрового и стилевого типа двух, нескольких пиес есть, конечно, в данных условиях взаимная положительная их оценка. Совпадение это строит понятие о художественной ценности, многократно воплощенной, но единой в своих воплощениях и подлежащей рассмотрению, суду и канонизации как таковая, вне своих воплощений и над ними. Художественная

концепция-идея становится высшей литературной реальностью, более реальной в эстетическом мышлении, чем отдельные литературные вещи, ее воплощающие. Таким образом строятся понятия о литературных единствах более широкого охвата, пригодные для данной эпохи. Литературные произведения группируются не по именам авторов, их создавших, не по иным историко-литературным объединяющим понятиям, привычным для более поздних периодов, а по художественным концепциям, устойчиво пребывающим в целой, иногда крупной группе произведений. Так мы опять возвращаемся к вопросу о реальности жанров в XVIII веке; жанр был, конечно, конкретной концепцией общего типа и художественным элементом, не только предопределявшим структуру отдельного произведения, но и входившим в него как повторный странствующий мотив и сообщавшим ему высшую эстетическую реальность в системе знакомых вещей, к которой стремилась приблизиться литература в целом. Иным видом концепции литературно общего могли быть, напр., понятия высокого и низкого (у Ломоносова) или понятия семантико-тематических категорий: лирика, дидактика, описание, повествование. Это — не жанры, но также реальные объединения литературных фактов. Вся литература данного исторического момента, рассматриваемая в целом как единство строилась в середине XVIII века из таких объединений или, наоборот, могла быть поделена на участки таких объединений; эти деления в разных плоскостях частями могли не совпадать (так, какой-нибудь «станс», — являясь ясно отграниченным жанром, — смешивал грани лирики и дидактики; так, эпистола, оставаясь жанровым единством, могла включать низкое, среднее и даже высокое), но именно они в общей сумме и в соотношении всех плоскостей классификаций создавали подлинный облик литературной современности в каждой данной исторической точке. Именно поэтому историк литературы, занимаясь поэзией XVIII века, должен изучать скорее жанры (и их эволюцию), вообще — литературные единства-понятия, чем системы писателей-авторов; писатель-автор не составлял единства своих произведений в сознании эпохи; произведения собирались вокруг иных стержней, не имевших ничего общего с творческим лицом отдельного художника. С другой стороны, развитие самой литературы осуществлялось иными формами отношений, чем, напр., в XIX веке; так, столкновение системы различных направлений осложнялось именно тем,

что рядом с противопоставлением этих направлений и над ними пребывали противопоставления отвлеченных понятийных (жанровых и иных) классификаций.

Именно в свете категорий этих классификаций следует рассматривать отношения сходства, легко устанавливаемые между многочисленными произведениями одной и той же группы, напр., того или иного жанра. Достаточно просмотреть какой нибудь песенник, например чулковский или новиковский; с первого взгляда бросается в глаза сходство всего стилистического «образного», тематического облика огромного числа любовных песен; из них десятки, даже сотни — на одно лицо, используют все тот же набор любовной и эмоциональной фразеологии, перепевают друг друга. Здесь дело уже не в том, что из одного стихотворения в другое переходит мотив или группа мотивов, а в том, что художественное задание, тип стихотворений один — в многочисленных воплощениях его. То же в других жанрах; например — элегия. В 60-х годах элегия являет картину величайшего однообразия; с точки зрения позднейшего читателя непонятно, кому надо было бесконечное растягивание все тех же несложных лирических нот и бесконечное повторение слышанного уже десятки раз. Вообще, — однообразие внутри жанра при разнообразии, осуществляемом различием самих жанров, — характерно для середины XVIII века. Столь же однообразны, как элегии, и эпиграммы и эклоги (см. напр. 64 эклоги Сумарокова — все как одна, составленные по одному рецепту) и, конечно, оды всех видов и эпистолы и т. д.

Отсутствие в XVIII веке ощущения индивидуальной предназначенности художественного создания и представление о литературе как о лестнице достижений на пути к единственному абсолютному решению проблемы прекрасного — требуют также особого понимания литературных школ в данную эпоху. Школы не являлись группами индивидуальностей, связанных своим только творчеством, т. е. единством осознания своей исторической роли или существенными признаками поэтики своих произведений; школы были школами в прямом простейшем смысле, почти в том же смысле, как школы каких-нибудь старых мастеров живописи, как школы ученых, непосредственно обучающих своих преемников тому, что они знают сами. В «направлении» или школе в середине XVIII века мы видим также учителя и группу учеников, чаще всего связанных и личным уважением к учителю и желанием вос-

принять от него его мастерство, именно *его* умение, *его* методы, а не вообще умение работать в искусстве. Ученики прежде всего хотят делать то же, что делал учитель; если же он в каком-нибудь отношении не достиг абсолютно правильного решения эстетических заданий, они хотят ближе подойти к этому решению, дополнить работу учителя, но на его же путях, на путях авторитета. Это стремление дополнить сделанное, субъективно не нарушавшее связи преемников с учителем, выражало объективно эволюционное изменение литературных систем и, в конце концов, принципов.

Поскольку реальнейшим в литературном мышлении оказываются не отдельные художественные свершения, а задания, соответствующие той или иной единице отвлеченной классификации, поскольку, с другой стороны, каждое задание требует в пределе лишь одного подлинно верного решения, — понятны становятся и методы литературной борьбы 40-х, 50-х и 60-х годов XVIII века, т. е. прежде всего крайняя резкость отрицательных оценок в критической и полемической практике этой эпохи, страстность и личный тон борьбы с литературными врагами. Писатели иной, чуждой школы были действительно врагами, литературными и даже не только литературными злодеями, а самая школа подлежала немедленному искоренению в порядке спасения национальной культуры. Ведь к эстетически ценному, должному, доброкачественному существует только один путь; все идущие другими путями — в лучшем случае невежды, слепцы. Об уважении к чужому индивидуальному эстетическому миру не может быть речи. Упорствующие в ложных мнениях — самозванцы и еретики. Более того: так как истинный путь рационально доказуем, а рационалистическое мышление постулирует единство идейного мира для всех людей и доступность истины всякому сознанию, не может быть даже непонимания истинного пути, не говоря о различных художественных «правдах»; поэты ложного направления и их почитатели оказываются, следовательно, злостными совратителями; они — враги, литературные жулики, обманщики; их можно и должно бранить изо всех сил и гнать всеми позволенными и, с точки зрения XIX века, непозволенными способами, вплоть до попыток прибегнуть к помощи власти. Если Сумароков считает возможным доказывать безумие Ломоносова его «Риторикой», т. е. его литературными идеями, противоречащими сумароковским, — то он не шутит; он еще очень умерен, т. к. инакомыслие могло быть

истолковано и как преступление. Литературные споры неизбежно проецировались в плоскость морали и переходили в личные оскорбления. Поэтому и непристойные эпиграммы на своих врагов в искусстве и вся площадная брань, которую изливали в полемике Тредиаковский, Ломоносов и их современники, и тенденция уличать противника в том, что он одурел от пьянства, и переход литературных разногласий в личную вражду самого непримиримого свойства и самая ожесточенность преследования противника всегда и повсюду — вовсе не признак только дикости и некультурности людей XVIII века, — а могут быть связаны с принципиальными основами их эстетического бытия. Нетерпимость и личный характер полемики по существу свойственны эпохе странствующих стихотворений и однообразия пиес одного жанра.

С указанными особенностями мышления середины XVIII в. связана и распространенная в это время решительность, безапелляционность эстетических оценок вообще, равно как общеизвестная манера самовознесения, самонадеянность и хвастовство писателей. Если Ломоносов и Сумароков не стеснялись объявлять себя благодетелями родины, великими людьми и требовать соответственного отношения к себе, то ведь они были со своей точки зрения правы: они основывались не на своем личном вкусе или самосознании (самосознанием гения-мудреца оправдывалось превознесение себя поэтом в романтическую пору), а на объективно-рациональной (с их точки зрения) истине своего пути и своего творчества[16]. Мышление авторитетами выдвигало необходимость уважения к своему собственному авторитету.

Здесь мы подходим к явлению в высокой степени характерному для эпохи, соотнесенному со всем вышеизложенным как бы в обратном направлении. Если в XVIII веке литературное произведение было отрешено в эстетическом сознании от имени своего автора, если оно бытовало, эволюционировало и видоизменялось вне системы индивидуального творчества, обозначаемой именем, то с другой стороны авторское имя само по себе также осмыслялось особым образом. Имена как Достоевский или Блок или Лермонтов — прежде всего единичны и характерны; они применимы лишь к одному художественному типу явлений, неповторимо специфичных и, в наивном мышлении своих эпох (а равно и научно-критическом мышлении тех же эпох), по преимуществу связанных с данной духовно-творческой человеческой индивидуальностью. Лер-

монтов — это система индивидуального творчества М. Ю. Лермонтова; «кого вы больше любите — Пушкина или Лермонтова?» (т. е. чьи стихи) — вопрос, вскрывающий сущность бытия имени в данную эпоху; имя относится к произведениям, более того — к общему художественному облику, полагаемому характерным для круга произведений, созданных одним человеком. Иначе — во времена Сумарокова и Хераскова; тогда имя не было символом индивидуальной системы; оно вообще не обозначало единственное явление, — именно, творчество данного поэта. Имя, в меру прославленности поэта, становилось знаком не неповторимого качества, а количества ценности его произведений. Поскольку произведения жили вне имен, — имена жили вне произведений; поскольку произведения соотносились не с представлением об авторе, а с отвлеченно-жанровой идеей абсолютно прекрасного, с лестницей достижений на пути к этому прекрасному, — имя соотносилось лишь с памятью о той ступени, на которой данный автор поставил свое произведение, тем самым, конечно, отчуждая его от себя как творца. Имена наиболее великих поэтов становились просто символами славы, формулами похвалы и, что важнее, — знаками жанра в его наилучших проявлениях. Отвлеченное понятие ценности и понятие жанра порабощали, поглощали имя; поскольку поэт дал в той или иной степени абсолютное достижение в категории данного жанра, его произведения, оторвавшись от него, становились в той же степени мерилом количества ценности в других произведениях жанра. Имя становилось чином. Таков смысл сочетаний типа «северный Расин» и др. Когда Сумарокова называли этим именем, когда он сам говорил, что он «явил России Расинов театр», конечно, этим не устанавливалась прямая связь влияния Расина на Сумарокова. Расин — это знак классической трагедии, символ высокого достижения в этом жанре, это почти персонификация жанра. Упоминание его имени с пиететом в этом смысле не предполагает даже обязательности успеха его трагедий в России в XVIII веке, живого интереса к нему (см. мою работу Racine en Russie au XVIII siècle. Revue des Études Slaves. 1927. t. 1—4); оно свидетельствует лишь о наличии строгого литературного этикета, особого иерархического мышления, согласно которому знаменитость поэта делает его имя своего рода священным знаком, а некая отдаленность его, утеря ощущения актуальности его произведений м. б. только способствует обязательности его авторитета, лишенного

уже, конечно, каких бы то ни было черт живого индивидуального воздействия[17]. Называя Сумарокова северным Расином, его просто хотели похвалить, сказать, что он достиг в трагедии степени совершенства, обозначаемой именем Расина. Тенденция критики XIX века истолковать такое наименование как признание того, что Сумароков повторил систему трагедии Расина по-русски, — глубоко чужда духу художественного языка XVIII века; наименование это есть суждение оценочное, а не историко-литературное. Так говорит Новиков: «И хотя первый он из Россиян начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства, но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина»[18]. Исследование сумароковской трагедии как драматургической системы подтверждает положение о том, что он не скопировал систему Расина. Сам Сумароков утверждает, что он «пробивался к Музам» помимо влияния Расина. Сопоставление имен Сумарокова и Расина нельзя объяснить даже относительной близостью расиновой поэтики к сумароковской (по сравнению с иными драматургическими системами, бывшими тогда в ходу): ведь Сумароков сам сказал, что Вольтер — трагик, которому он «еще больше должен, нежели Расину» (П. С. С.[2] IV. 351), однако же разница между его драматургией и вольтеровой бросается в глаза. Ничего не объясняет и почитание Сумароковым Расина; Сумароков хвалит его как общепризнанный авторитет; таким же образом он хвалит Софокла, Еврипида, Метастазио, даже Лопе де Вегу и Фонделя, которых он, вероятно, никогда не читал[19]. Н. Струйский назвал Сумарокова даже «нашим Корнелем»; здесь уже совсем невозможно говорить о равенстве драматургических систем.

Таким же образом Ломоносова называли русским Пиндаром (уже Сумароков в 1774 г. писал: «г. Ломоносов, не зная по гречески и весьма мало по французски, может быть никогда не читал Пиндара; и хотя некоторые сего российского лирика строфы великолепием и изобильны, но Пиндара в них не видно, ибо вкус Пиндаров совсем иной» и т. д. П. С. С. IX «Ода», отд. изд. СПБ. 1774). Его же называли северным Гомером; тот же титул переносили на Хераскова, творчество которого вовсе не сходно с ломоносовским; Фонвизин оказывался Мольером, Е. В. Хераскова российской де ла Сюзой (поэтессой вычурного стиля précieux, писавшей элегии; ничего общего в ее произведениях с стихотворениями Херасковой конечно нет; сближает их только пол), Держа-

вин — российским Горацием; в терминологии Сумарокова Вольтер был французским Софоклом и т. д. и т. д. Еще Батюшкова называли российским Шолье; конечно, в это время такое обозначение было бессмысленно и могло появиться лишь по традиции, уже мертвой; можно было шутливо относиться к ней; наименование Вяземского Шолье Андреевич — уже шутка.

Так в эстетическом сознании эпохи имя поэта и его произведение расходятся в разные стороны. Понятие о поэте и его достоинстве, закрепляемое именем, может жить вне конкретного представления о данном облике произведений. С другой стороны, произведение живет вне конкретного представления об авторе. Отсюда проясняется явление, которое можно охарактеризовать как принципиальную анонимность литературных произведений XVIII века. Можно привести множество случаев и не только принципиальной анонимности произведений этой эпохи. Очевидно, что ощущение имени автора в заглавии сочинения было иное, чем в XIX веке или в наше время; прежде всего, наличие обозначения этого имени было вовсе не обязательно, никак не входило в процесс восприятия произведения. В наше время тонкий исследователь и ценитель литературы Г. О. Винокур пишет: «Конкретное поэтическое восприятие всегда ощущает в данной идее, несмотря на всю ее объективность, такие характерные признаки, которые сразу же скажут ему — чья это идея. Когда впервые слышишь незнакомые стихи, с нетерпением ждешь конца, чтобы спросить: чье это, — и прослушать стихи заново. Типические формы авторского поведения откладываются на структуре поэмы как особое наслоение, как бы сообщающее поэме ее "собственное лицо", делающее в свою очередь ее типической и характерной, не похожей на остальное, особенной»[20]. Таков метод восприятия всего послеромантического периода литературы; так, конечно, читали и в XIX веке, читают и теперь; но в XVIII столетии так не читали; тогда спрашивали не об авторе, а о жанре.

Множество торжественных од на разные случаи появлялось без имени поэтов, сочинивших их. Так, ряд од Ломоносова был напечатан впервые отдельными изданиями без указания его авторства, анонимно; вернее, не совсем анонимно с точки зрения литературных нравов XVIII века; оды эти «приносила» императрице Академия наук, при которой служил Ломоносов, о чем возвещалось на их титульных листах; оды и были в понимании эпохи выражением

настроений и чувств, во-первых, жанра, а во-вторых, национального научного и художественного самосознания, носительницей которого должна была быть Академия. Без указания имени Ломоносова вышли в свет его оды: 1741 г. на день рождения Елисаветы (перевод оды Штелина); ода 1746 г. тоже на день рождения Елисаветы («В сей день блаженная Россия»), знаменитая ода на день восшествия императрицы на престол 1747 года («Царей и царств земных отрада, Возлюбленная тишина»), ода на день восшествия 1748 г. («Заря багряною рукою»...), ода на день рождения императрицы 1757 г. («Красуйтесь, многие народы»). После Ломоносова — Херасков, Костров, В. Майков, Богданович и многие другие, известные и неизвестные, печатали свои оды анонимно (авторы большого числа од так и остаются неизвестными). То же и в отношении целых книг. Романы, сборники стихотворений, поэмы, сборники статей, моральные и философские трактаты, переводы и оригинальные произведения выходят анонимно. Общий процент анонимных книг, по позднейшим понятиям, — огромный. Положение это не требует доказательств; стоит просмотреть любую библиотеку, объединяющую несколько сот названий книг XVIII века, чтобы убедиться в истине сказанного. Приведу несколько примеров наудачу: первый роман Хераскова «Нума Помпилий» (1768) вышел без имени автора (с предисловием, в котором говорится, что роман — переводный; ложность этого указания была очевидна всякому читателю; кроме того, нет имени даже предполагаемого переводчика); анонимен также роман Хераскова «Золотой прут» (1782), якобы переведенный с арабского, его же комедия «Ненавистник» (издание 1779 г.), его же комическая опера «Добрые солдаты» (изд. 1779 и 1782 г.), его же сборничек стихов «Утешение грешных» (1783), его же роман «Кадм и Гармония» (1789 и 1793), его же поэма «Пилигримы» (1795), его же огромная поэма «Бахариана» (1803) и др. Анонимен единственный сборник стихотворений Богдановича («Лира, или Собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого муз любителя». 1773), равно как «Елисей» В. Майкова (I издание — без года — 1771?; II — 1788), равно как оба прижизненных издания «Басен и сказок» Хемницера и Читалагайские оды Державина («Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае». 1774). Можно было бы привести еще сколько угодно примеров из области прозы и драматургии, так же как из области стихо-

вых и прозаических переводов. Я не привожу также примеров изданий, в которых имя автора обозначено лишь под посвящением, предпосланным книге, — как подпись под ним, но отсутствует на титульном листе, — или же изданий, в которых имя автора обозначено инициалами или даже одной буквой; и тех и других изданий было много. Анонимно издавались также всевозможные сборники и антологии; иногда здесь анонимность становилась двойной. Неизвестным оставался составитель сборника, неизвестны были и авторы статей или стихотворений, вошедших в него; таков, например, цитированный выше сборник «Книжка для препровождения времени с пользою, приятностью и удовольствием» (1794) или «Магазин чтения для всякого возраста и пола людей» (1789 г. 4 части) или — некоторые из песенников и т. д.

В других случаях имя составителя объявлялось, но имена авторов отдельных пиес все же не указывались; так было, напр., в «Собрании песен» Чулкова (подпись под посвящением гр. Е. П. Строгановой; Чулков собирал песни в списках и мог иногда не знать их авторов; но, конечно, авторов значительного числа песен он все же знал; так, он без сомнения знал авторство Сумарокова хотя бы в отношении популярнейших его песен или же авторство М. Попова, своего ближайшего литературного сотрудника и друга), в собрании анекдотов «Товарищ разумный и замысловатый» П. Семенова[21], в пресловутом «Письмовнике» Н. Курганова или же в сборнике «Зритель мира и деяний человеческих» (Перевел с Аглинского Лука Сичкарев. 1784. СПБ. Сборник переведенных из Аддисона, Свифта, Стиля и других отрывков, к которому прибавлены «Разные нравоучительные стихотворения из самых лучших Российских писателей») или, напр., в сборнике «Любовники и супруги или мужчины и женщины (некоторые)» (1789 г.; на титуле — инициалы «Г. Г.» = Громов). Примечательно то, что в таких сборниках могли помещаться стихи, взятые из журналов, где они были напечатаны с подписью, или даже из собраний сочинений тех или иных писателей; тем не менее в сборники они попадали анонимно; по-видимому, никакого ущерба при этом в представлении современников ни произведение ни поэт не терпели; стихи прекрасно делали свое дело и без подписи. Так, у Курганова анонимно фигурируют стихи Сумарокова, В. Майкова, Тредиаковского, Хераскова, В. Попова; в «Любовниках и супругах» — Сумарокова, Попова, Ломоносова. Составители сборников вообще не стес-

няются в обращении с поэтами; Курганов вырывает из стихотворения Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве» две строфы, вторую и третью, переставляет их — называет их «Небо» — и печатает как отдельное стихотворение («Письмовник» изд. 1809, ч. II, стр. 26); Лука Сичкарев в «Зрителе мира» дает стихотворениям свои названия, вырывает из оды В. Петрова Г. Г. Орлову 1771 года 6 строф, называет их «О постоянной славе» и помещает их в сборнике как законченную пиесу (стр. 221) и т. д.

То же в журналах: они наполнялись анонимными произведениями. Так повелось с самого начала русской журналистики. Напр., в «Ежемесячных сочинениях к пользе и увеселению служащих» (1755—1764) значительная часть пиес не подписана; стихи или подписаны инициалами или вовсе не подписаны. В «Праздном времени в пользу употребленном» (1759—1760) сначала вовсе не было ни одной подписи ни авторов ни переводчиков (при переводах указывалось, с какого языка или даже из какого издания переведено); в 1760 г. появляются инициалы авторов, а полная подпись лишь одна за весь год. Так же продолжалось и дальше. Были журналы сплошь анонимные. Так, в предисловии к «Невинному упражнению» (1763) говорится, что в этом журнале выступают «некоторые молодые Авторы» и объявляется, что они утаят свои имена, но не из-за страха критики, т. к. они не думают, что их журнал плох; журнал этот издавался под руководством Дашковой с помощью Богдановича и заключал между прочим стихотворения этого последнего. Ни одной подписи нет в «Полезном с приятным» (1769). Как известно, почти сплошь, а иногда и сплошь анонимны были статьи сатирических журналов 1769 и последующих годов. Ни одной подписи нет в издании салона Херасковых «Вечера» (1772—1773 г. Исключение — «Присланные к нам стихи покойного князя Федора Алексеевича Козловского, мы сообщаем. Идиллия». II. 23; это — долг памяти рано погибшего поэта). В «Модном ежемесячном издании, или Библиотеке для дамского туалета» (1779), вполне честно выполнявшем обещание помещать «стихотворения знаменитых Российских стихотворцев» (см. «Известие», листок, приложенный к I тому издания), — нет однако подписей этих стихотворцев и вообще писателей; так, за первые 6 месяцев в журнале всего 3 подписи; две из них — Сумарокова (собственно, не подписи, а примечания от редакции о том, что дан-

ные пиесы — «трудов» или «сочинения» А. П. Сумарокова. I. 106 и 236), — опять дань памяти недавно умершего поэта, третья — «студента Дмитрия Строкина» (I. 246). Вовсе нет подписей, напр., в I томе «Вечерней зари», журнале Новикова (1782); во всем II томе — всего три подписи, в III томе — две и т. д. Читатель не оповещался также о том, кто является «издателем», т. е. в нашей терминологии — редактором журнала. Подписи двух редакторов — Иван Крылов и Александр Клушин под предисловием к «С.-Петербургскому Меркурию» (1793) являются показателем нового отношения к литературному произведению и его автору.

Характерен для художественного мышления середины XVIII века еще один мелкий факт: одно и то же стихотворение могло переходить из журнала в журнал, т. е. перепечатываться в другом издании в исправленном виде, а иногда и без изменений. Так, без перемен повторены в «Свободных часах» (1763, стр. 48) пять мадригалов А. Ржевского, уже опубликованных в «Ежемесячных сочинениях» (1759. I. 190); в «Пол. увес.» перепечатаны в измененном виде «Станс» и «Загадка» Ржевского (1760. I. 47 и 1761. I. 204), ранее помещенные в тех же «Ежем. соч.» (1759. I. 187 и 189). В «Собеседнике любителей российского слова» в 1783 г. был перепечатан ряд стихотворений Державина из «С.-Петерб. вестника» (Ключ. На рождение в севере порфирородного отрока. На смерть князя Мещерского. На отсутствие ее величества в Белоруссии. К первому соседу. На новый 1781 год), причем некоторые в значительно переработанном виде, другие — с весьма малыми изменениями (при всех этих пиесах, кроме «На рожд. порф. отрока» и «На отс. в Белор.», в «Собеседнике» сделано примечание о том, что стихотворение было уже напечатано и ныне переделано автором). И в первых изданиях и в «Собеседнике» все эти стихотворения Державина были анонимны. Издатель «Модного ежемесячного издания» Новиков пишет, что в журнале будут помещаемы стихотворения «доныне еще не напечатанные или вновь ими (авторами) поправленные» («Известие» при I томе); издатель журнала «Утра» (1782) пишет в особом «примечании» к июльскому номеру: «хотя я по неотступному требованию и напечатал здесь сии басни и елегию, так как и в следующем листе напечатан будет перевод письма г. Вольтера к А. П. Сумарокову, однакожь однажды навсегда я впредь отказываюсь печатать все те присланные сочинения, кои уже были напечатаны где нибудь»; автор этого

«примечания» был новатором; но справедливость требует указать, что упомянутые им басни (их три) и элегия занимают весь июльский номер журнала.

Случалось, что стихотворение выходило отдельным изданием и в то же время помещалось в журнале[22]. Возможным оказался и такой случай: в «Собеседнике» (III. 35) было напечатано стихотворение Богдановича (с подписью) «Идилия. Белыми стихами»; это стихотворение не только было в свое время, 20 лет назад, помещено в «Невинном упражнении» анонимно (стр. 302), но и включено в сборник стихотворений Богдановича «Лира» (1773, стр. 54; здесь и в «Невин. упр.» — под названием «Разлука. Анакреонтовыми стихами»); в «Собеседнике» к стихам сделано примечание: «сие сочинение хотя давно уже было напечатано, но здесь вновь издается с поправкою от Сочинителя»; примечание это ложно; ни одного слова в стихотворении по сравнению с редакцией «Лиры» не изменено, кроме названия его (в «Лире» по сравнению с «Невин. упр.» есть три весьма малосущественные поправки). В том же «Собеседнике» (II. 29) было анонимно помещено «Успокоенное неверие» Державина, не только напечатанное уже ранее в «Академич. известиях» (1779) но и вышедшее отдельным изданием. Если во всех указанных случаях стихотворение переходило из журнала в журнал или из книги в журнал по воле или с согласия автора, то можно указать случаи, когда в журнал попадали пьесы того или иного поэта независимо от его воли; это случаи особого вида журнального плагиата. Вероятно, дело в этих случаях обстояло так: журналисту не хватало материала, чтобы заполнить номер его издания; он рылся в старых, забытых и никем не читаемых журналах, извлекал из них несколько стихотворений и печатал у себя. Так, напр., в «Деле от безделья» (издавал А. Решетников, 1792) в январской книжке помещены шесть басен Сумарокова и «Похвала пастушьей жизни» С. Нарышкина; пять из этих басен были напечатаны с инициалами Сумарокова еще в 1756 г. в «Ежем. соч.» (II. 439), шестая — в 1760 г. в «Празд. врем.» (IV. 226); потом все эти басни были помещены в Полн. собр. соч. Сумарокова (П. С. С. VII. 235, 305—308), но можно утверждать, что в «Дело от безделья» они попали именно из журналов; басня «Лекарь и больной» (Празд. вр.), напечатанная в Собр. соч. в иной редакции и под иным названием («Больной и медик»), помещена в «Деле» — в журнальной редакции. Стихотворение На-

рышкина было в 1756 г. напечатано в «Ежем. соч.» (II. 283); конечно, все эти пиесы были напечатаны в «Деле» анонимно. Журнальные плагиаты попадаются и в других книжках «Дела от безделья». Такие же плагиаты — напр. в еженедельном журнале «Что-нибудь» (1780); так, в № 5 анонимно помещена сумароковская эпистола, в № 19 его же Елегия и т. д. Особенно много похищенного материала во втором журнале Решетникова — «Прохладные часы, или Аптека, врачующая от уныния» (1793); этот журнал, можно сказать, держался на таком материале. Так, в майском номере помещено пять стихотворений Сумарокова (эклога, идиллия и 3 мадригала), в июньском почти все стихотворения принадлежат ему же (две басни, три мадригала, 2 эпиграммы, 11 эпитафий и эпиграмм, стансы, 4 эпиграммы, 4 эпитафии), в том же номере — ода «Вешнее тепло» Тредиаковского (из «Ежем. соч.» 1756. I. 469), 4 притчи Хераскова (из того же тома «Ежем. соч.» стр. 563—566) и т. д.[23]

Характерность для «духа эпохи» всех этих случаев переноса материала из одних журналов (или из сборников) в другие, как добровольных, так в особенности плагиаторных — очевидна. Стихотворение, отторгнутое от своего автора, от своего реального происхождения и первоначального окружения, признавалось самостоятельным эстетическим предметом, живущим на основе жанровых категорий и принадлежащим всем. Так даже в грубых явлениях журнального быта низших пластов литературы не могли не отразиться принципиальные основы эстетического мышления эпохи. Те принципы, которые в 50-х или 60-х годах выражали отношение к художественным фактам, существовавшее в высших слоях литературы, и которые соответственно проявлялись в более тонких формах, к началу 90-х годов держались уже только в «низах», в бульварной литературе и выражались в элементарных плагиатах.

Таким образом конструируется понятие о принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII веке (по преимуществу до 80-х годов); имя автора, условия появления произведения в свет и в печать — не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен и имя его было напечатано в соответственном месте — на титульном листе книги или внизу пиесы в журнале. Оно

может переходить из рук в руки, изменяться, трансформироваться, из него могут быть извлекаемы отдельные части и странствовать самостоятельно. Все указанные выше черты художественного бытования литературных произведений в средине XVIII столетия заставляют вспомнить о жизни и бытовании т. наз. «народной», устной словесности. Может быть можно высказать предположение, что отношение к художественным фактам в русской поэзии XVIII века близко к формам эстетического сознания носителей «устной» поэзии, что эстетическое мышление в этой области, медленно эволюционируя, прежде чем перейти от первичной своей фольклорной стадии к типу ощущения авторской воли и авторского отношения к произведению, который установился в начале XIX века, — прошло через некую промежуточную стадию, воплотившуюся именно в том этапе художественного сознания, некоторые черты которого я пытался указать выше; если бы это было так, то эпоха Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и Хераскова оказалась бы поставленной в особые условия художественного бытия, приближающие ее к бытию «фольклорному», и в то же время, — было бы поставлено в особые условия научное изучение ее. Однако, высказывая это предположение, я полагаю необходимым воздержаться от категорической его защиты, равно как от более подробной его аргументации.

Вопрос осложняется еще тем обстоятельством, что большинство характерных черт бытования русской литературы XVIII века совпадает с аналогичными чертами западноевропейских литератур XVII и XVIII вв. Можно, однако, полагать, что именно близость к фольклорным формам художественного сознания составляет специфическую особенность русского восемнадцатого века по сравнению с Западом и что в свете этой особенности все указанные выше (равно как не указанные в моем изложении) черты, общие всем «классическим» литературам, — в России приобретают особые оттенки, особые художественные функции. Между тем не следует, думается, пренебрегать и признаками общими для художественного облика и художественного сознания всей Европы в эпоху т. наз. «классицизма»; может быть можно будет преодолеть недоверие науки к самому общему понятию «классицизма» (в конкретно-историческом, а не в отвлеченно-типологическом его значении) на почве исследования основ художественного сознания эпохи в целом. Наличие дифференциальных особенностей русско-

го «классицизма» не помешает говорить о французском или итальянском «классицизме», каждый из которых обладает своими особенностями, не переставая быть «классицизмом»; конечно, литературные группировки (школы, направления), понятия о которых могут быть построены на основе разработки структурных, морфологических категорий, — могут рождаться жить и отмирать в пределах данной «эпохи» (напр. эпохи классицизма), не нарушая ее единства; разделение литературы данного участка времени на системы, направления, школы и т. п. производится исследователем в иной плоскости, чем деление на такие группы явлений как «классицизм», и может не совпадать с последним.

Система литературно-эстетического мышления середины XVIII века стояла крепко до восьмидесятых годов, до того времени, когда в русскую литературу вторгся Державин. Творчество Державина разрушило основы классификационного мышления, разрушив систему жанров и систему общих литературных категорий вообще; творчество Державина отменило имманентно-литературное «формалистическое» мышление, отменив сознание пропасти между литературой, словом — и жизнью, бытом, фактом. Державин заменил жанр, отвлеченное художественное понятие — автором, человеком, говорящим в стихах о себе, о своих знакомых, о своих современниках. Державин заменил принцип согласованности художественных элементов произведения друг с другом и с категорией жанра и «высоты», — принципом выведения всех элементов произведения, хотя бы и разнородных, из индивидуального авторского намерения и авторской воли. Державин создал ощущение авторской ответственности за свое произведение и за его высказывания; в то же время он создал понятие о праве автора на свои произведения, о нерасторжимой связи творческого мира и биографического облика поэта с его произведениями и т. д. Именно от «примечаний» Державина к своим стихам и от автобиографической установки в самих его стихах идет в русской литературе то представление о поэте и поэзии, которое выразилось в XIX веке в стремлении предпосылать всякому изданию собрания сочинений писателя «биографический очерк». Литературное мышление XIX века вырастает из перелома, совершившегося в 80—90-х годах XVIII столетия, перелома, воплотителем которого был Державин.

То, что не казалось ранее литературой, стало ею. Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах.

Раньше сборники стихов (или стихов и прозы) носили такие названия: «Элегии любовные», «Притчи», «Оды торжественные», «Стихотворения духовные» (Сумароков), «Философические оды или песни», «Нравоучительные басни» (Херасков), «Собрание разных сочинений в стихах и прозе» (Ломоносов), «Разные стихотворения» (Вас. Майков) или, в лучшем случае, — «Новые оды» (Херасков), «Лира или собрание разных в стихах сочинений и переводов» (Богданович), «Досуги, или Собрание сочинений и переводов» (М. Попов, «Досуги» — название в традиции названий журналов — «Свободные часы», «Праздное время в пользу употребленное»). После перелома — названия иные, индивидуальные, личного тона — «Бытие сердца моего», «Сумерки моей жизни» (И. М. Долгорукой), «Мои безделки» (Карамзин), «И мои безделки» (Дмитриев), «И я автор» (И. Бахтин 1816), «Цветы Граций», «Плод свободных чувствований» (Шаликов 1802, 1798 — 1801), «Плоды моего досуга» (Н. Брусилов 1805), «Плоды моей музы» (А. Розанов 1806), «Плоды меланхолии питательные для чувствительного сердца» (стихи и проза, П. Победоносцев 1796), «Минуты муз» (В. Попугаев 1801) и т. д. и т. д.[24] Вместо жанра на титуле книги — «Я» автора. Самые жанровые наименования обесценены; у Капниста есть отдел в сборнике его стихотворений — «Элегические оды» — странное сочетание слов с точки зрения додержавинской эпохи. Жанровое обозначение, стоящее вне произведения и до него, — превращается в заглавие стихотворения, входящее в самый состав его и служащее эмоциональным вводом к нему, увертюрой. «Элегия» для поэтов начала XIX века — именно название стихотворения, почти как «мелодия» или «ноктюрн» в лирике эпохи Фета.

Примечания

1 А. Куник. Сборник материалов для истории Акад. наук в XVIII в., стр. 49.

2 Обвинения эти см. у Куника. op. cit. стр. 485.

3 Он высказывается только против тайных заимствований: «Надлежит в том признаваться, а чужое присваивать есть дело весьма не похвальное» и т. д. Нехорош, следовательно, не факт заимствования, а обман. Впрочем, по дальнейшему тексту видно, что здесь у Лукина — личный полемический выпад.

[4] См. статью В. Резанова о трагедиях Ломоносова в сборн. «Ломоносов». 1911 г. изд. Акад. наук.

[5] Напечатано явно ошибочно: «злобой наполнен стал свет».

[6] Напечатано «лишь бы».

[7] Ср. также у Сум. — «Родился, жил в слезах»... у Хераск. — «Родимся мы в слезах»...

[8] Tristan l'Hermite в серии «Collection des plus belles pages», publiée sous la direction de M. Remy de Gourmont. P. 1909, стр. 33.

[9] Б. В. Томашевский любезно указал мне у А. Пирона пародию-шутку на стансы Руссо: «Les misères de l'amour. D'après l'Ode de Rousseau sur les misères de l'homme» (Poésies Joyeuses et œuvres diverses d'Alexis Piron. Lille, без года, стр. 127).

[10] Пленира — первая жена Державина Екатерина Яковлевна, умершая в 1794 г.

[11] Пример: «Все на свете сем преходит, Постоянного в нем нет». Херасков. Станс 1760 Пол. ув. I. 15 «Все на свете сем минется, все на свете суета». Ржевский, станс. 1763 Своб. часы стр. 14 «Во всем на свете сем премена и все непостоянно в нем»... Сумароков. Ода на суету мира 1763. Своб. часы, стр. 172, у него же — еще в 1759 г. (Трудол. пч., стр. 699. Ода о добродетели) «Все в пустом лишь только цвете, что ни видим — суета» (рифма — «Красота»). «Все на свете сем превратно, Все на свете суета, Исчезает невозвратно Всякой вещи красота» В. Майков. Ода о суете мира, писанная к А. П. Сумарокову, 1775, Соч. и перев. 1867, стр. 150.

[12] Петиметры у Сумарокова (Чудовище, Пустая ссора) даны теми же точно чертами характера, такими же элементами строения роли и аналогичными сюжетными мотивами, как Иванушка в «Бригадире». Повторяется все вплоть до острот. Например — о том, что «кружева и блонды составляют голове наилучшее украшение. Педанты думают, что это вздор, и что надобно украшать голову снутри, а не снаружи. Какая пустошь»... и т. д. — говорит Иванушка в «Бригадире». О париках и о том, что много навезено к нам французов, которые снутри убирают головы, «а таких не вывозят, которые бы нам головы внутри убирали» — говорят Ниса и Чужехват в «Опекуне» Сумарокова. I д. 6 сц. Потом те же черты и тот же жаргон роли дан напр. у Д. Хвостова в стихотворной комедии «Русский Парижанец» (1783) и т.д.

[13] Первая — из ком. «О, Время» в ком. «Г-жа Вестникова с семьею», вторая из «О, Время» в «Недоразумения».

[14] Ср. с этим устойчивые имена в эпиграммах, идиллиях, в нравоучительных стихах, в журнальной сатирической прозе.

[15] В. В. Сиповский, в статье которого о комедии (Изв. Отд. русского яз. и слов. Акад. н. 1917, т. 22, кн. 1. стр. 266) говорится об «Обращен-

ном мизантропе» в связи с «Недорослем», указывает еще одну пьесу: «Митрофанушкины именины» в 1 д. 1807 г. Этой комедии мне не удалось достать.

[16] Конечно, невозможно игнорировать и того обстоятельства, что самовознесение писателей XVIII в. было чем-то вроде протеста против распространенного тогда пренебрежительного отношения к занятиям искусством.

[17] Ср. в статье Л. Я. Гинзбург «Вяземский-литератор» в сборнике «Русская проза XIX века» 1926.

[18] Опыт историч. словаря о Росс. писателях. 1772, стр. 207.

[19] О том, что́ Сумароков находил возможным порицать у Расина, несмотря на обязательное почтение перед его авторитетом, — см. в моей статье «Racine en Russie au XVIII siècle».

[20] Г. О. Винокур. Биография и культура, стр. 81. Выше он пишет: «Как в биографии нам не все равно было, кто любит — циник или поэт, так и в постижении поэмы нам не все равно, кто ее написал, любящий или ненавидящий, эллин или иудей, красавец или урод, дворянин или крестьянин, магистр или самоучка, старик или юноша, брюнет или блондин и т. д., и т. д., пока прямо не будет указано: вот *этот*. Ибо все это снова *разные стили*, но на этот раз не только уже жизненные стили, но также и *поэтические*» (курсивы повсюду Г. О. Винокура).

[21] 2 ч. 1764 г.; в III изд. — 1787 г. третий том прибавлен сыном составителя М. Семеновым; см. статью Е. Масловой «К истории анекдотической литературы XVIII в.» Сборн. Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук в честь А. И. Соболевского. 1928; конечно, в этом сборнике, как и в других аналогичных, помещались ходячие анекдоты, заимствованные из других русских и иностранных сборников, но характерно, что источники «Товарища» — не указаны; Е. Маслова пишет: «Напомним, что в XVIII в., с одной стороны, вообще понятие о литературной собственности было не так строго, как сейчас, с другой — составители сборников, подобных "Письмовнику" или "Товарищу Раз. и Зам.", отчетливо сознавали традиционность своего материала, представлявшего поэтому res nullius. Недаром среди прочих статей М. Семенов заимствует у Курганова следующую остроту... "некто обвинял одного автора в краже лучших сочинений из других книг. Тот ему отвечал: что за важность, ведь они крали же у прежде бывших писателей, а добрым выбором народ лучше пользуется..."» Сама по себе эта сентенция необыкновенно характерна для эпохи.

[22] Так, напр., в сентябре 1763 г. были напечатаны отдельно две «Епистолы» Хераскова на коронование Екатерины и на день рождения Павла, и тогда же они были помещены в «Свободных часах». В 1776 г. вышла отдельно «Ода о вкусе А. П. Сумарокову» В. Майкова вместе с отве-

том на нее (изд. без обозн. года); в мае 1776 г. обе пьесы были помещены в «Собрании разных сочинений и новостей».

[23] Непонятно, как авторы «Разысканий» о журналистике XVIII в. не замечали фактов, указанных выше и не указанных за недостатком места. Ничего не сделано еще наукой и для указания авторов стихотворений, входящих в анонимные сборники. Здесь я не мог подробнее остановиться на этом вопросе, опять же по недостатку места.

[24] Вот еще примеры названий сборников, в которых выдвинуто «Я» автора: Приношение Аполону, или Мои стихотворения. М. Белякова 1811. Друзьям моей юности. Я. Лыкошина 1817. Печальные, веселые и унылые тоны моего сердца. Рындовского 1809. Мое кое что. П. Пельского 1803. Плоды трудов моих. К. Калайдовича 1808. Мои свободные минуты. Л. Кричевской 1818. Мое отдохновение для отдыху другим. Я. Орлова 1799. Лучшие часы жизни моей. М. Поспеловой 1798. Подарок друзьям моим. Таушева 1803. Автобиографические названия: Праздное время инвалида. Н. Кугушева 1814. Уединенная муза закамских берегов. А. Наумовой 1819 и др.

RACINE EN RUSSIE

AU XVIII[e] SIÈCLE :

LA CRITIQUE ET LES TRADUCTEURS,

PAR

GRÉGOIRE GUKOVSKIJ.

Quand on étudie la tragédie russe du XVIII[e] siècle, il faut tout d'abord, et contrairement à une opinion qui eut son temps de faveur, renoncer à y voir une copie exacte de la tragédie française classique. On ne se représente pas aujourd'hui une forme d'art passant sans modifications dans un milieu de langue et de développement historique différents; on sait que les systèmes de la tragédie classique, en Russie aussi bien qu'en France, ne se laissent pas fixer en des formules précises. Mais il y a plus : en étudiant de près le théâtre russe, on s'aperçoit qu'il a connu un développement plus ou moins indépendant et qu'il est, à un degré sensible, le fruit des expériences de la littérature russe ancienne. La littérature russe subit, il est vrai, une crise au cours des années trente du XVIII[e] siècle : elle se tourne alors vers l'étranger, mais c'est pour apprendre, à l'école de celui-ci, le secret d'une création propre, différente du modèle. Les Russes ne s'adressent d'ailleurs pas seulement aux Français, mais ils prennent beaucoup aux Allemands, aux Italiens, aux Anglais et surtout aux anciens. Pour ce qui est de la tragédie, les œuvres françaises sont très lues en Russie, mais on sait utiliser librement les procédés dramatiques qu'on en a dégagés et qui conviennent, alors que les traits contraires au système de la tragédie nationale qui s'élabore sont laissés de côté.

La façon dont les Russes du XVIIIᵉ siècle, écrivains et lecteurs, réagissent vis à vis de Racine, considéré longtemps comme le coryphée de la tragédie française classique, est fort instructive à cet égard.

*
* *

En 1735, Trediakovskij dans sa *Méthode de versification russe* (Способъ къ сложенію россійскихъ стиховъ), où il s'efforce de faire connaître à la Russie les progrès de la science et de la littérature en Occident et énumère les plus grands poètes dramatiques de l'antiquité et du monde moderne, nomme Racine à côté des deux Corneille et de Voltaire[1]. Il semble que ce soit la première mention du poète qui soit faite en russe. Simple mention au reste, et qui n'engageait pas Trediakovskij à voir dans l'homme qu'il mettait au rang des plus illustres tragiques un maître impeccable dans le domaine de son art; sa remarque est plus d'un historien de la littérature que du théoricien d'un genre. De fait, dans un article postérieur, de 1750[2], on voit Trediakovskij condamner et rejeter comme n'étant « bonnes à rien » (« ни къ чему годными ») toutes les tragédies françaises contenant une catastrophe où le héros périt, et c'est la majeure partie des tragédies de Racine qui se trouve atteinte par cet arrêt.

C'est après un intervalle de treize années que le nom de Racine apparaît à nouveau dans notre littérature, dans un passage de l'*Épître sur la versification* (Эпистола о стихотворствѣ) de Sumarokov (1748). Une année auparavant Sumarokov avait publié la première tragédie russe qui fût en style classique et selon les règles, *Chorev* (Хоревъ), et, en même temps que son *Épître*, il en donnait une seconde, *Hamlet* (Гамлетъ). L'*Épître sur la versification* rappelle l'*Art poétique* de Boileau, dont parfois elle s'inspire directement. Sumarokov y donne les principales règles de la tragédie et, pour illustrer par des exemples les situations tragiques, il expose en bref les points essentiels de l'action dans quelques pièces de Racine. *Iphigénie*, *Phèdre*, *Andromaque*, *Britannicus*, *Mithridate*, *Athalie* passent tour à tour devant le lecteur, avec çà et là l'imitation de deux ou trois vers (fragments de *Phèdre* et d'*Andro-*

[1] A. Kunik, Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Наукъ въ XVIII вѣкѣ, Спб., 1865, p. 72.

[2] « Письмо, въ которомъ содержатся разсужденіе о стихотвореніи, понынѣ на свѣтъ изданномъ отъ автора двухъ одъ, двухъ трагедій и двухъ эпистолъ ». dans A. Kunik, *op. cit.*, p. 495.

maque). Cet exposé s'accompagne de louanges à l'adresse de Racine; *Phèdre* et *Athalie* ont particulièrement l'heur de plaire à Sumarokov. En dehors des deux tragédies de Racine composées avant *Andromaque*, il n'y a que *Bajazet*, *Bérénice* et *Esther* qui ne soient pas citées dans l'*Épître*. Et ce n'est pas un hasard. Sumarokov a joint à ses vers des remarques en prose où il donne de brèves informations sur les poètes qu'il a nommés. Il y est dit de Racine que c'est « un grand poète, un tragique français fameux ... », que « ses vers sont au-dessus de toutes louanges; ses meilleures tragédies sont *Athalie*, *Phèdre*, *Iphigénie*, *Andromaque*, *Britannicus* ». Sumarokov connaissait la chronologie des pièces de Racine; il faut donc interpréter l'ordre dans lequel il cite ces pièces comme un ordre de valeur : de nouveau *Iphigénie* et *Phèdre* sont au premier rang, et les tragédies non citées dans les vers sont passées également sous silence dans la prose.

En 1762, S. G. Domašnev, un jeune écrivain de l'école de Sumarokov, dans un article « sur la versification » (О стихотворствѣ), donne un bref aperçu historique de toute la littérature de lui connue, tant orientale qu'occidentale, et il signale Racine parmi les plus grands écrivains français. A cette occasion, il émet une opinion qui ressemble fort à celle que pouvait avoir un lecteur de l'*Épître* de Sumarokov. Il écrit : « Racine . . . fut un grand et illustre poète tragique, et parmi ses œuvres *Phèdre*. *Andromaque* et *Athalie* sont, au point de vue de la délicatesse et de la vivacité dans la peinture des passions, des œuvres immortelles »[1]. Dans une brève remarque de Domašnev sur Racine, on trouve pour la première fois souligné ce trait caractéristique du maître appelé à devenir comme un lieu commun : « le tendre dans la peinture des passions » (« нѣжность въ изображеніи страстей »).

On aura une idée de l'indépendance avec laquelle Racine était jugé par ses lecteurs russes, à propos même de ce fameux « tendre », d'après une observation de F. Emin dans un article de la *Poste infernale* (Адская Почта, 1769), consacré à une comparaison des mérites poétiques de Lomonosov et de Sumarokov : « M. S. a heureusement marché sur la route qu'il s'était tracée, et s'il y a des défauts dans sa tragédie, ce sont de ceux que l'on rencontre passablement chez Corneille et chez Racine. L'amour est une infection générale du théâtre à laquelle les plus illustres auteurs n'ont presque pas pu échapper dans leurs ouvrages tragiques.

[1] Полѣзное Увеселіе, M., 1762, p. 229.

Racine n'a pas su éviter de présenter Mithridate, Alexandre et Porus comme des petits maîtres amoureux; quant à Corneille, il est rare que l'on puisse découvrir chez lui une tragédie sans un amour qui ne soit en maint endroit fort mal dépeint, parce qu'il n'est pas à sa place »[1]. On retrouve la même attitude indépendante en 1783, dans un article de M. N. Muravjev sur la différence des styles : « Разсужденіе о различіи слоговъ высокаго, великолѣпнаго, величественнаго, громкаго, надутаго »[2]. Comme caractéristique du style « magnifique » (« великолѣпный », c'est-à-dire « distingué, fleuri, élégant »), il donne deux citations de Racine avec des commentaires de ce genre : « *Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,* comme si la flamme de l'amour était la même que celle qui incendia Troie ! » — ou bien encore : « Avant tout, le style « magnifique » enlève leur chaleur aux passions; il faut une certaine indifférence pour faire de brillantes descriptions. Il n'y a rien de plus beau que les vers du récit de Théramène, mais tous sont d'accord pour reconnaître qu'ils n'ont pas la vraisemblance qui conviendrait à la révélation d'une passion[3]. »

Cette attitude vis-à-vis de Racine que l'on regarde comme « un des plus illustres auteurs », mais à qui l'on peut cependant chercher querelle, est aussi celle de Sumarokov à qui l'on doit le premier article sur Racine de quelque étendue et dont on ne trouve pas d'équivalent jusqu'au début du XIX^e siècle. De la plume du créateur de la tragédie en Russie, cet article a un poids particulier. Il fut imprimé quatre ans après la mort de son auteur, et c'est sans doute N. I. Novikov, l'éditeur, qui lui donna son titre : « Opinion en rêve sur les tragédies françaises »[4]. A vrai dire ce n'est pas un article mais une sorte de longue lettre adressée à Voltaire. Je ne saurais dire si elle lui fut expédiée. Le moment de sa composition doit se placer entre 1759 et 1768. Sumarokov déclare

(1) «...г. С. въ семъ своемъ пути странствовалъ щастливо, и если находятся въ его трагедіи пороки, то такіе, какихъ и въ Корнелѣ и Расинѣ есть довольно. Любовь есть общая зараза театра, безъ которой и славнѣйшие сочинители въ трагическихъ своихъ сочиненіяхъ почти обойтись немогли. Расинъ не могъ того миновать, чтобъ Митридата, Александра и Пора не представить щеголями любовными; а въ Корнелѣ рѣдко можно сыскать трагедію безъ такой любви, которая во многихъ въ немъ мѣстахъ весьма нехорошо описана по тому, что положена не у мѣста» (Адская Почта, 1769, p. 271).

(2) Опытъ трудовъ вольнаго Россійскаго Собранія, M., 1783, partie VI. L'article est anonyme, mais à la page 28 de cette même partie VI l'auteur est nommé.

(3) Опытъ трудовъ..., 6^e partie, pp. 8-9.

(4) «Мнѣніе во сновидѣніе о французскихъ трагедіяхъ», dans le Полное собраніе сочиненій Сумарокова, M., 1787, tome IV, pp. 327-356.

avoir vu en rêve la représentation d'une série de tragédies françaises, puis il apprécie chacune d'elles en s'arrêtant à des scènes et même à des répliques et en donnant de nombreuses citations. Il nous fait ainsi part de son opinion sur des tragédies de Corneille, de Racine et de Voltaire, mais c'est à Racine qu'est réservée la place la plus large. Après des chapitres consacrés à *Cinna* et à *Rodogune*, il examine *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *Athalie*, puis les tragédies de Voltaire (*Brutus*, *Zaïre*, *Alzire*, *Mérope*). On trouve là toute une série de jugements enthousiastes sur Racine. Le chapitre sur *Mithridate*, par exemple, débute par ces mots : « La troisième représentation fut une tragédie de l'Euripide français, de ce grand homme que vous estimez autant que moi ». A propos d'*Iphigénie*, l'auteur écrit : « Le commencement de la tragédie est superbe. Les vers sont d'un goût excellent. Tout le prologue est une œuvre digne de Racine. Le second acte est superbe. Le troisième, superbe. . . ». A propos de l'acte 4 de la scène III : « Tout ce dernier discours de Clytemnestre a été écrit par les Muses »; à la fin de ce passage « mes cheveux étaieut dressés, mon cœur battait, s'arrêtait, et à la fin de l'acte, au moment où retentirent de bruyants applaudissements, des larmes coulaient de mes yeux. Là l'Euripide français a atteint la cime même du Parnasse ». A propos de *Phèdre*, nous lisons cette conclusion : « Cette tragédie est au-dessus de toute louange : j'en dirai seulement que, tant que le genre humain n'aura pas disparu, personne jamais ne fera mieux que cette tragédie, car Racine y a atteint la limite extrême de l'art humain ». Et, tout à la fin de l'article, après l'analyse des pièces de Voltaire, Sumarokov revient encore à *Phèdre* : « *Alzire*, *Cinna* et *Athalie* doivent, me semble-t-il, céder la première place à *Mérope* et à *Phèdre*. Ces deux tragédies seront un sujet d'honneur éternel pour leurs auteurs et pour Melpomène, un sujet de gloire immortelle pour la France, l'Europe et tout le genre humain[1]. »

Sumarokov n'est point d'avis qu'on doive se représenter Racine comme le peintre de la tendre passion toute seule; il n'admet point visiblement que Mitbridate soit un soupirant. Il écrit : « Dans la scène 3 de l'acte Ier, les premières paroles de Mitbridate me semblent écrites par Homère lui-même. Voyez combien sont insensés

[1] Sumarokov commente de la même manière d'autres passages. Il loue particulièrement dans *Mithridate*, II, 3 (début), 4. 6; V, 1, 2; dans *Iphigénie*, III, 6, 7; IV, 4, 5, 6, 8; V, 2, 3, 4; dans *Phèdre*, I, 3; II, 2; III et IV (en entier); dans *Athalie*, I, 2; II, 2; IV, 3, 5; V, 5, 6.

ceux qui n'attribuent à Racine que le tendre ». A propos du cinquième acte d'*Athalie,* il écrit : « A la scène 6, les paroles d'Athalie nous montrent une Cléopâtre cornélienne et elles prouvent que Racine ne le cède point non plus en élévation à Corneille, mais qu'il est toujours plus correct et plus éloquent que celui-ci. »

Pourtant — et ceci est très important — Sumarokov tout en déclarant son faible pour Racine, tout en l'exaltant à chaque pas, n'en voit pas moins clairement en lui le poète d'une tradition étrangère, d'une tradition plus ou moins différente de celle qu'il conviendrait de créer en Russie. L'enthousiasme qu'à la lecture il éprouve pour le génie du poète ne l'amène pas à tirer sans critique, pour sa propre création, des règles de ce modèle. Sumarokov est ici soutenu par la haute opinion qu'il a eue de lui-même tout au long de sa carrière d'auteur : au fond, il considère son œuvre comme égale à celle de Racine, et il estime que le système français et le sien peuvent ne pas coïncider. Il tient pour nécessaire, de son point de vue d'auteur, de rejeter certains procédés du dramaturge français.

Il critique assez vivement tels passages, ainsi dans *Mithridate* :

« A la scène 5 de l'acte IV, dans le monologue de Mithridate, les mots . . . « *Mais par où commencer ? | Qui m'en éclaircira ? Quels témoins ? Quel indice* . . . » ont entraîné la tournure rapide : « *Le ciel en ce moment m'inspire un artifice* ». Une conclusion aussi hâtive et si faible dans sa brisure n'est point de la muse de Racine. Cet acte ne me plaît point quoique les vers y soient bons : toute cette intrigue appartient à la comédie; elle relève de caractères inférieurs et non de héros tragiques » (il s'agit de la ruse par laquelle Mithridate surprend le secret de l'amour entre Monime et Xipharès).

De même, partisan d'un système tragique ramené à l'élément le plus simple et d'une conception de l'unité d'action poussée jusqu'à la plus extrême pauvreté, jusqu'à la prolongation en toute une pièce d'une situation unique et sans changement entre des personnages réduits au minimum, Sumarokov est révolté par le rôle épisodique d'Ériphile dans *Iphigénie,* en tant que cette héroïne rend double la ligne de l'intrigue et rompt par là l'unité de la pièce telle qu'il l'entend. Il écrit à ce sujet : « La première scène de l'acte II ne m'a pas touché parce que cette Ériphile ne m'anime point; elle endort et enlève bien de la gloire à cette très illustre tragédie. La seconde scène est bien, mais presque tout cet acte ne m'a à peu près pas ému. Les quatre premières scènes sont superbes, mais le rôle d'Ériphile me distrait de la véritable histoire. La scène 5

est très bien. Le coup de théâtre serait extraordinairement fort, s'il n'y avait pas sur la scène cette Ériphile qui m'est désagréable et presque insupportable ». « La 1re scène de l'acte IV ne mérite pas mon attention » (ici à nouveau Ériphile converse avec Doris). — « A la scène 10, l'insupportable Ériphile paraît à nouveau sur sur le théâtre et avec elle Doris ». Sumarokov a plus d'indulgence pour le rôle d'Aricie dans *Phèdre*, bien qu'on puisse aussi le considérer comme dédoublant l'action de la pièce, et ici encore il souligne qu'il n'accepte pas le principe même d'une action à deux groupes de personnages et par suite à deux centres d'intérêt : « Aricie, écrit-il, quoique personnage épisodique, ne me contrarie point, et Racine, en la mettant en scène, ne gâte pas son drame, mais l'embellit plutôt. »

On notera comme pareillement caractéristique cette remarque sur la dernière scène d'*Iphigénie* : « Le récit du messager est très beau, mais les dénoûments de tragédie sous forme de récit ne sont pas de mon goût ». De fait, nous voyons Sumarokov user, dans ses trois premières pièces, de dénouements narratifs, mais, par la suite, il abandonne le procédé, et ses dénouements tantôt se produisent sur la scène même, tantôt sont portés à la connaissance du spectateur par un échange de répliques. L'auteur, en faisant cette réflexion sur *Iphigénie*, reste fidèle à son propre système : il souligne ce dont il n'est pas d'accord avec Racine. Le récit de Théramène lui cause le même mécontentement : « Le récit de Théramène est digne de Racine; on regrette seulement qu'il ne soit pas interrompu comme dans Euripide, et c'est là ce qu'il fallait avant tout ». En somme, il condamne le caractère épique d'un récit étendu inséré dans le dialogue sans s'y fondre.

Il faut relever encore les réflexions suivantes de Sumarokov à propos d'*Athalie* : « Je n'aime pas les chœurs », et plus loin : « Je passe la troisième scène de chœur »; — et sur le quatrième acte d'*Iphigénie* : « A la seconde scène Clytemnestre et Ægine sont entrées en scène alors qu'Ériphile et Doris sortaient. Ceci est contraire à la fois aux lois du théâtre et au bon goût; tout cela est contraint au possible et tiré en longueur en vue des dernières scènes. » Sumarokov, lui, ne se permit jamais de coupure entre les scènes, et il créa même une technique spéciale de la liaison des scènes entre elles. Il avait le sentiment de son indépendance et gardait assez sa liberté, nous le voyons, pour juger sévèrement l'écrivain qu'il aimait.

Après l'article de Sumarokov, il n'est presque aucun écrivain

russe qui, dans la seconde partie du XVIII^e siècle, se soit arrêté à apprécier ou même à analyser les tragédies de Racine. On peut signaler par exemple la *Seconde Épître à Knjažnin* de D. I. Chvostov (écrite en 1784, mais imprimée plus tard), laquelle est consacrée à Racine : nous y trouvons, en une cinquantaine de vers, une accumulation de louanges générales et banales; l'auteur déclare que, pendant la représentation d'*Iphigénie*, il cède complètement à l'illusion qu'a voulu créer l'auteur, qu'il souffre avec Achille et s'inquiète pour le sort de l'héroïne (ceci est dans Sumarokov, mais en plus court); il loue « la tendresse, l'agrément » (нѣжность, сладостность) de Racine, il l'appelle à la suite de Sumarokov « l'Euripide français », il donne en exemple son art de « charmer par le caractère sensible et aisé des idées », par la peinture fidèle des cœurs, par la douceur des vers[1].

Ces louanges qui ne compromettent point leur auteur sont elles-mêmes un fait isolé. Les autres écrivains se bornent à des marques extérieures de respect pour Racine, comme pour quelqu'un de qui le mérite a été canonisé par l'histoire et qui semble même déjà un peu hors de cette histoire. Sumarokov aussi, d'ailleurs, comme on peut l'observer, emploie déjà le nom de Racine dans un sens convenu et presque symbolique. Racine, dès lors, incarne pour ainsi dire la tragédie française classique, et même la tragédie en général; son nom est sacré, mais sa méthode, cela s'entend, ne s'impose pas, et, à dire vrai, a même fait son temps. On le met si haut qu'on en fait une sorte de coryphée du Parnasse tragique, on ne le conçoit plus, à la place qu'il occupe dans le cours de l'histoire, ni comme pouvant exercer une action réelle sur l'art des contemporains. Ainsi, Sumarokov, voulant dire qu'il a donné à la Russie un répertoire tragique, écrit :

Расиновъ я театръ явилъ, о Россы, вамъ;
Богиня, а тебѣ поставилъ пышный храмъ[2].

Ailleurs, renonçant à la poésie et en particulier jurant de ne plus faire de tragédies, il s'écrie :

Пускай, Расинъ, твоя Монима горько стонетъ,
Ужъ нѣжная любовь ея меня не тронетъ[3].

[1] D. I. Chvostov, Полное собранiе стиховъ, Спб., 1817, II, pp. 33-39.

[2] Élégie sur la mort de Volkov, 1763, Полное собранiе сочиненiй, tome IX, p. 77. La déesse à qui s'adresse cette invocation est Melpomène.

[3] Élégie XVII, *op. cit.*, t. IX, p. 76. Comparer la pièce où l'on appelle Lomonosov « Racine malgré lui » (Полное собранiе сочиненiй Ломоносова, éd. Suchomlinov, Спб., 1891, remarques, p. 435).

On peut trouver une mention respectueuse de Racine, parmi d'autres écrivains depuis longtemps illustres, chez un certain nombre d'auteurs. Dans un article anonyme des Свободные Часы (1763, p. 718), nous lisons que « Racine avec Corneille et Molière sont les dramaturges les plus propres à former le goût ». N. P. Nikolev dit brièvement, comme en passant, que Racine sait décrire le cœur et provoquer les soupirs des spectateurs[1]. Un rimeur anonyme, dans un quatrain en l'honneur de Knjažnin, le compare à Sophocle, à Voltaire et « au sensible Racine lui-même » (самому чувствительному Расину)[2]. Radiščev[3] et Cheraskov[4] inscrivent le nom de Racine dans l'énumération des plus grands génies de la littérature universelle. Ces simples citations d'un nom, qu'on accompagne parfois d'une épithète banale ou de deux ou trois mots sans couleur, ne donnent point l'impression qu'il s'agisse là d'un écrivain cher, proche, nécessaire : c'est un personnage d'importance qu'on ne peut s'empêcher de convier à sa table, mais pour qui l'on ne se sent point d'attachement; on respecte l'étiquette et le bon ton qui commandent d'honorer la mémoire de Racine, mais on n'a pas le sentiment vivant de son œuvre[5]. Il est curieux de remarquer que Deržavin qui, en général, reflète sensiblement le goût de son époque, enfreint une fois les lois du protocole dans une de ses épigrammes[6] en condamnant l'imitation chez les poètes tragiques aussi bien russes que français : Sumarokov et Knjažnin tremblent à la rencontre de Corneille, de Racine et de Voltaire, et ceux-ci doivent reconnaître leurs larcins en se trouvant en face d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide[7].

Faudrait-il conclure de tout ceci que Racine n'a eu aucun succès, en général, auprès de ses lecteurs russes? Non, certes. Il a éveillé de l'intérêt, il a trouvé des lecteurs qui ont aimé ses œuvres,

(1) « Лиро-дидактическое посланіе къ кн. Дашковой », Творенія, M., 1796, tome III, p. 121.

(2) Knjažnin, Вадимъ Новгородскій. M., 1914, préface de V. Savodnik, p. xxiii.

(3) « Путешествіе изъ Петербурга въ Москву », Полное собраніе сочиненій, Спб., 1907, tome I, p. 191.

(4) « Полидоръ », Творенія, tome XI, M., 1802, p. 320.

(5) Sur ce respect de la hiérarchie et de l'étiquette littéraire jusque dans les années 20 du xixe siècle, voir L. Ginzburg, « Вяземский литератор », dans le recueil Русская Проза, Ленинград, 1926.

(6) Deržavin, Полное собраніе сочиненій, éd. Jak. Grot, tome III, Спб., 1866, p. 249.

(7) Voir aussi Deržavin, *op. cit.*, tome III, p. 520, et tome VII, Спб., 1880 pp. 268-269.

et qui les ont lues et relues. Tel Sumarokov. Mais ces lecteurs mêmes qui l'estimaient voyaient surtout en lui un poète excellent, non un maître, et Racine devait n'être ainsi le favori que d'un petit nombre d'amateurs, d'éclectiques, d'admirateurs des traditions poétiques parées des brumes roses du passé. La masse des lecteurs resta étrangère à Racine et ne lui accorda nulle popularité[1]. Aucun écrivain russe n'aurait songé, pour justifier son œuvre, à recourir à l'autorité de l'expérience dramatique du maître français, comme on le faisait pour l'autorité de Virgile, d'Homère, de Lomonosov, et cela parce que, pour le plus grand nombre des contemporains, Racine n'était guère qu'un nom. Pourquoi Racine n'a-t-il pas eu de prise sur la littérature russe du XVIII^e siècle en son ensemble? C'est sans doute parce qu'en général un élément étranger ne pénètre dans une tradition que s'il lui est nécessaire, c'est-à-dire s'il vient occuper une place où il n'y a rien; et Racine, à cet égard, n'était pas nécessaire au drame russe pour autant que celui-ci s'était élaboré une tradition originale qui satisfaisait le sens esthétique des contemporains. On ne saurait oublier, de plus, qu'un espace de temps déjà important séparait l'époque de Catherine et même d'Élisabeth de celle de Racine : l'activité littéraire de tout un siècle avait peu à peu contribué, en Russie comme en France, à éloigner du poète français les lecteurs moyens et même les écrivains peu enclins à s'enfoncer dans le passé.

*
* *

Un fait confirme ce qui vient d'être dit sur Racine et le public russe : c'est le petit nombre des traductions de ce poète. Or, si l'on examine les revues du XVIII^e siècle, on remarque sans peine que le silence sur les grands écrivains étrangers est loin d'être la règle générale. Par exemple, il est question, beaucoup et souvent, de Voltaire. Des poètes de l'antiquité, comme Ovide ou Anacréon, jouissent d'une assez large popularité, dont la réalité se manifeste par des traductions fréquentes. Ovide est traduit plusieurs fois avec une constance qui témoigne d'un effort persévérant pour le rendre de mieux en mieux (Sankovskij, V. Majkov, Kolokolov, Tin'kov,

(1) Il faut signaler encore sur Racine l'article, sans doute traduit du francais, qu'on trouve dans le tome XI du Словарь историческiй или сокращенная библiотека. On a là une biographie minutieuse, une analyse de toutes les pièces, avec les avis de la critique, mais rien sur Racine et ses lecteurs russes.

Ruban; en prose, Kozickij, Rembovskij). On traduit aussi Horace et Anacréon. En général, on aime traduire dans la Russie du XVIII^e siècle. Cette époque, qui désire assimiler les systèmes littéraires étrangers pour en enrichir les traditions nationales, s'efforce, en faisant passer en russe les œuvres étrangères, de leur faire une place dans la littérature du pays. Il ne faudrait pas croire que la connaissance du français répandue dans les milieux cultivés rendît inutiles les traductions. De fait on traduit alors les Français au moins autant que les anciens : ainsi, le seul *Télémaque* de Fénelon comptait, avant 1805, cinq traductions et dix éditions, le *Bélisaire* de Marmontel, de 1709 à 1803, quatre traductions et dix éditions; Voltaire est tout aussi bien partagé. Aussi est-il significatif, dans ces conditions, de constater que, jusqu'à 1800, il n'a été traduit que quatre tragédies de Racine : *Andromaque* (deux fois), *Iphigénie, Esther, Athalie,* cela sans tenir compte des fragments traduits par Sumarokov; ce n'est qu'en 1805 que *Phèdre* est traduite. *Athalie* n'est rendue qu'en prose. La première traduction en date est celle d'*Esther,* en prose : elle est seulement de 1783, de telle sorte qu'avant cette date on ne peut lire aucune œuvre entière de Racine en russe. La première traduction en vers, celle d'*Andromaque,* n'apparaît que dans la dernière décade du siècle, en 1791. Il reste à traduire sept tragédies et *Les Plaideurs.* Rien n'est donné non plus des ouvrages non dramatiques; il paraît seulement en 1760 une adaptation libre par Cheraskov de l'ode *La Renommée aux Muses* : le poète russe en fait, en l'abrégeant, un éloge d'Élisabeth [1].

C'est en 1756, dans la revue Ежемѣсячныя Сочиненія, que nous trouvons le premier fragment de Racine traduit par Sumarokov : le célèbre récit de Théramène dans *Phèdre* (V, 6) [2]. Le second fragment est tiré de cette même scène : c'est le dialogue de Phèdre et d'Œnone, qui ne fut imprimé qu'après la mort de Sumarokov, en 1779 [3]. Le troisième fragment, une partie de la scène 2 de l'acte I d'*Andromaque* (dialogue entre Oreste et Pyrrhus), figure en 1781 au tome premier des *Œuvres complètes* de Sumarokov, publiées par N. I. Novikov [4]. En dehors de ces trois morceaux, il y-en a quatre autres encore parmi des fragments poétiques divers,

(1) Полѣзное Увеселіе, M., 1760, tome I, p. 131.

(2) Ежемѣсячныя Сочиненія къ пользѣ и увеселію служащія, Спб., 1756, tome I, p. 422.

(3) Модныя Ежемѣсячныя Изданія, tome I, p. 103.

(4) Les deux premiers passages sont en même temps réimprimés.

sans titre ni indication d'aucune sorte; ils furent sans doute découverts par Novikov dans les papiers du poète. Il s'agit de 22 vers d'une réplique de Clytemnestre (*Iphigénie*, IV, 4), de 12 vers de Cléophile (*Alexandre*, III, 6), de 22 vers prononcés par Hippolyte (*Phèdre*, II, 2) et de 4 vers du rôle de Phèdre (*Phèdre*, I, 3)[1].

Les traductions de Sumarokov se distinguent presque toutes par une littéralité étonnante : elles suivent le texte de Racine jusque dans des minuties. Ainsi le récit de Théramène commence dans la traduction comme dans l'original par le second vers d'un distique (sans rime correspondante dans la traduction)[2]; l'alternance des rimes féminines et masculines correspond à celle du texte français. La traduction est presque mot à mot et vers à vers. Il faut remarquer cependant que Sumarokov suit les règles de sa propre syntaxe poétique tout en ne voulant pas changer l'ordre des vers de Racine unis par les liens de la subordination et par des tours syntactiques plus ou moins compliqués; il est amené ainsi à dénouer les entrelacs en coupant les propositions et en les juxtaposant. C'est là la conséquence inévitable, pour un traducteur rigoureux, de l'application à un original suivi pas à pas d'un système poétique propre assez fort pour résister à celui du modèle. En général, les nuances de sens à peine saisissables de chaque mot, le choix du vocabulaire en son ensemble, les tours de phrase distinguent nettement le style de Racine de celui de son traducteur. Toute la recherche distinguée, la galanterie de la langue de Racine disparaissent. Sumarokov imprime à ses traductions sa manière caractéristique : claire, sèche et éminemment simple[3]. Seul, un fragment nous apparaît comme rendu moins littéralement, à savoir une partie de l'acte I, scène 2, d'*Andromaque*, que Sumarokov a traduite de moins près et parfois même librement, avec des déplacements dans l'ordre des thèmes, des développe-

[1] Quelques originaux de ces traductions de fragments se trouvent dans l'article de Sumarokov «Мнѣніе во сновидѣніи», à savoir ceux de *Phèdre*, en totalité, et celui d'*Iphigénie* (dans l'article, la réplique est donnée tout entière). On peut indiquer ici que les particularités du style et même de l'orthographe de cet article nous donnent le droit de penser que le texte russe n'est pas de Sumarokov : c'est sans doute Novikov qui avait traduit l'original français (il ne publia pas non plus le texte allemand du «Письмо къ пріятелю», Свободные часы, 1763, mais seulement sa traduction russe; il est vrai que, cette fois, elle était aussi de l'auteur).

[2] Sumarokov passe les trois vers prononcés par Thésée après la première partie du récit, et il commence la seconde partie à nouveau par un vers sans rime.

[3] Le passage du «vous» au «tu», dans la bouche des héros, marque bien le changement de ton.

ments, des compléments; le nombre des vers de la traduction n'en correspond pas moins, d'ailleurs, à celui de l'original. Il y a là une particularité qu'il faut sans doute expliquer par le désir de l'auteur d'essayer ses forces dans une autre manière et peut-être aussi de montrer à ses élèves et à ses contemporains qu'il savait s'adapter aux types de traduction les plus divers; ce serait tout à fait dans le genre de Sumarokov, car on pourrait trouver chez lui pareil procédé dans des circonstances analogues[1]. Les traductions de Sumarokov furent très appréciées, à ce qu'il semble. En tout cas, un poète de son école, A. A. Rževskij, écrivait encore à la fin des années 80 à propos d'une traduction en vers de *La Henriade* dont il était mécontent : « Pour ma part je ne puis me rappeler de traduction en vers qui rende l'original ligne pour ligne avec toute son énergie et tout son sens, si ce n'est deux courts fragments de feu A. P. Sumarokov tirés de la *Phèdre* de Racine : le récit de Théramène sur la mort d'Hippolyte et une scène entre Phèdre et Œnone[2] ».

Il parut en 1783, une traduction anonyme d'*Esther,* en prose, et, en 1784, une d'*Athalie*. L'une et l'autre étaient éditées à Moscou par Novikov, et il n'est pas douteux qu'elles avaient le même auteur. C'était, probablement, un de ces artisans des lettres auxquels Novikov donnait du travail à l'occasion de ses vastes entreprises d'édition. Les deux traductions sont des plus littérales. Le traducteur conserve avec quelque naïveté, autant qu'il est possible, l'ordre même des mots et celui des membres des propositions. Il en résulte que souvent son russe est obscur et tout farci de tournures gauches. Nous n'avons pas affaire à un écrivain de talent, pas plus du reste qu'à un parfait connaisseur de la langue française, ainsi qu'en témoignent certains faux sens. Le style, dans la tradition

[1] Il est curieux de noter que les neuf derniers vers du fragment sont rendus exactement vers à vers comme dans les autres traductions. Peut-être Sumarokov a-t-il voulu dans un même passage donner un exemple des deux procédés. Chez lui, il faut le remarquer, la pratique ne correspond pas à la théorie; dans son *Épître sur la langue russe*, il conseille aux traducteurs de ne point s'en tenir servilement à l'original et de rendre la pensée sans s'attacher au mot à mot de l'expression. Il y a là un désaccord, mais l'*Épître* a été composée lorsque l'écrivain était jeune (elle parut en 1748), et la théorie qui s'y trouve exprimée n'est peut-être pas de lui. Sumarokov, il est vrai, en 1774, a condensé cette *Épître* et laissé subsister entièrement ce passage, mais c'est qu'alors, en général, il se bornait à abréger et non à corriger. (Voir aussi « Наставленіе хотящимъ быти писателями », Полное собраніе сочиненій, I, 1787, p. 363).

[2] M. Suchomlinov, Исторія Россійской Академіи, VII, Спб., 1885, pp. 111-113. Rževskij avait en vue ces deux fragments tels qu'ils étaient avant la réimpression dans les *Œuvres complètes*.

du style tragique russe, est « sublime », c'est-à-dire qu'il abonde en slavonismes[1]. Ces deux traductions, exécutées peut-être sur commande, ne visent pas à satisfaire un désir esthétique du public contemporain, mais elles répondent seulement à l'effort fait alors par la maçonnerie moscovite pour orienter la littérature dans un sens mystique et moral. C'est un essai analogue de rénovation du répertoire tragique dans un esprit religieux que nous trouvons dans la tragédie en prose de *Jephtée* (Іеѳтай), du moine Apollos (Bajbakov), laquelle fut rééditée par Novikov[2]. Les maçons devaient du reste échouer dans leur tentative, et la tragédie russe était appelée à se développer suivant d'autres voies que celle qu'ils avaient prétendu lui imposer.

Le tome XXXVII du *Théâtre russe* (Россійскій Ѳеатръ), recueil non périodique d'œuvres dramatiques russes, qui parut à Pétersbourg en 1791, contient une traduction en vers anonyme d'*Andromaque*. Le nom de Racine n'est pas signalé dans le titre, et il faut sans doute attribuer à une inattention de l'éditeur l'insertion de cette pièce dans une collection d'œuvres spécifiquement russes. Cette traduction, en général, est consciencieuse. Son auteur a une tendance à imiter la manière de Sumarokov en tant qu'il observe une scrupuleuse fidélité vis-à-vis du texte français, mais cette fidélité n'est pas sans défaillance : des parties importantes sont données vers pour vers, mais la traduction prise dans son ensemble se trouve plus longue de 176 vers que l'original[3]. L'exactitude va croissant à mesure que la pièce avance, et elle atteint son plus haut degré au V^e acte : sans doute, le traducteur se perfectionnait-il au fur et à mesure qu'il avançait dans son travail. La valeur littéraire de cette *Andromaque* n'en est pas moins très faible; aussi, ne saurait-on l'attribuer à l'un ou l'autre des poètes notables du XVIII^e siècle. De fait elle ne fit pas époque dans l'histoire de la tragédie russe; elle ne répondait pas aux exigences poétiques de l'époque et éveilla peu d'intérêt : nous en avons la preuve dans le fait que trois ans

[1] On peut remarquer, entre autres détails, que dans *Esther* le prologue est laissé de côté et que la tragédie, conformément aux éditions françaises de 1702, 1713, 1722, 1768, est divisée en cinq actes (voir Racine, édition P. Mesnard, t. III, pp. 475, 491, 517, 527.) Les noms propres sont légèrement transformés : Assuérus devient Ассуръ, Zarès Зара, Thamar Ѳамаръ.

[2] 1^re éd., M., 1778; 2^e éd., par Novikov, M., 1782; 3^e éd., Россійскій Ѳеатръ, VI, Спб., 1787.

[3] Acte I^er : 40 vers en plus; acte II : 44; acte III : 58; acte IV : 28; acte V : 6; cet allongement provient le plus souvent du développement des thèmes poétiques fournis par Racine. Le traducteur n'a pas reculé même devant des additions de son cru, — il y a aussi des lacunes.

après il paraissait déjà une nouvelle traduction en vers d'*Andromaque* (Saint-Pétersbourg, 1794).

Celle-ci était l'œuvre de D. I. Chvostov. L'auteur tentait d'imiter Sumarokov. Il voulait avant tout rendre l'original avec toute la rigueur possible. Il parle lui-même en ces termes de son travail dans la préface de la seconde édition, corrigée, qui parut en 1811 : « Avant de donner ce texte au théâtre, je l'ai moi-même relu, l'original en mains, deux ou trois fois, et je n'ai pas seulement confronté des passages, mais j'ai tout vérifié presque vers à vers ». La somme totale des vers de la traduction ne dépasse que de 12 vers celle de l'original[1]. L'exactitude ne laisse rien à désirer, car, sur toute l'étendue de la pièce, l'auteur ne s'est permis d'introduire quelque modification de sens que dans 18 vers[2]. Pourtant, tout comme dans les traductions en prose d'*Esther* et d'*Athalie*, l'effort pour atteindre à la littéralité a pour rançon le défaut de clarté. Le résultat de cette application à rendre dans tous les détails le style français ne pouvait être que de condamner Racine à rester étranger à la littérature russe. Écrire un alexandrin russe où il y avait un alexandrin français était une belle entreprise, mais il arrivait qu'une partie du sens restât en route. En tout cas, la traduction établie suivant cette méthode était fatalement fort lourde, et la langue n'avait ni aisance ni franchise d'allure; et pour plus d'un vers, il en fallait demander la clef à l'original. Chose curieuse, tout en poursuivant ce genre funeste d'exactitude, Chvostov usait des procédés superficiels de russification qu'avaient employés ses prédécesseurs. Son style était simplifié par rapport au dessin syntactique du modèle; il employait des slavonismes, faisait s'interpeller ses personnages à la russe[3]. Toute cette adaptation ne put procurer à la traduction de Chvostov une place digne de Racine dans l'histoire de la tragédie russe[4]. La traduction avait

[1] Acte II : 8 vers en moins; acte III : 12 vers en plus; acte IV : 8 vers en plus.

[2] Voir par exemple : pp. 57, 60, 81, vers ajoutés; pp. 24, 25, 69, vers retranchés.

[3] Les personnages se disent « tu », Hermione est appelé княжна, et царица est appliqué à Andromaque au lieu de « Madame »; « Seigneur » est rendu par царь pour Pyrrhus, par князь pour Oreste ou par государь pour tous les deux. On observe aussi le tutoiement dans la traduction d'un fragment d'*Andromaque* par Sumarokov en 1791.

[4] En 1811, à Saint-Pétersbourg, parut une deuxième édition, corrigée, de la traduction de Chvostov. En guise de préface, Chvostov y joignit la traduction d'un article étendu tiré du *Lycée* de La Harpe (passage sur Racine, t. IV, chap. III). En 1815, à Pétersbourg également, parut une troisième édition avec le même article de La Harpe auquel furent joints « la Préface de l'éditeur français » et un petit article « Jugement sur la beauté idéale et sur le caractère d'Andromaque ». A la suite du

des défauts trop visibles, même sans doute pour les contemporains, et la jeune génération, disposée en général à se gausser de Chvostov, le « графъ-графоманъ », n'y vit qu'une suite d'exercices fantaisistes. Lorsque Chvostov, en 1812, fut élu membre de la Société des Amateurs de littérature à Pétersbourg, D. V. Daškov prononça un discours où les éloges dissimulaient de cruelles ironies à l'adresse du poète malheureux; l'*Andromaque* russe alors ne fut pas épargnée, et l'on en vit ridiculiser l'obscurité, la lourdeur, la gaucherie[1].

Le même style sans valeur et de coloris russe superficiel se retrouve dans une traduction en vers d'*Esther,* œuvre d'un anonyme, qui parut en 1795 à Moscou[2]. La somme totale des vers, compte non tenu des chœurs, est inférieure de 25 vers à celle de l'original[3]. La tendance générale à la traduction vers à vers est conservée, et l'on ne trouve qu'exceptionnellement des groupes de deux ou quatre vers correspondant à une seule ligne de l'original. Pourtant il y a moins de respect pour le texte que chez Sumarokov ou chez Chvostov[4], et plus d'inexactitude dans l'interprétation. La partie intéressante est celle des chœurs, parce qu'ici le traducteur s'est permis de grandes libertés. L'ïambe libre qu'il emploie ne correspond pas, et c'est naturel, au vers libre de Racine; de plus, le traducteur abrège sensiblement, coupe des tirades, des pages entières, et, pour le reste, opère en toute désinvolture, remplaçant par quelques vers les fragments supprimés, les répliques, répartissant d'une manière nouvelle les personnages du chœur[5].

texte de la tragédie, corrigé par rapport à celui de la seconde édition, se trouvaient des commentaires d'ordre esthétique et littéraire longs de 110 pages, par Chvostov, et un nouvel extrait de La Harpe. La 2^e et la 3^e éditions s'expliquent par le renouveau d'intérêt éveillé par Racine dans les années dix du XIX^e siècle. Il y eut encore deux autres éditions en 1821.

[1] N. Tichonravov, « Дашковъ и Хвостовъ въ обществѣ любителей словесности въ 1812 г. », Сочиненія, M., 1898, III, pp. 141-142.

[2] Comme dans la traduction de 1783, *Esther* est ici divisée en cinq actes.

[3] Ceci provient de ce que 34 vers de Racine ont été passés alors qu'en d'autres endroits il y a des développements d'un total de 9 vers.

[4] On le remarquera par exemple dans le fait que toutes les indications scéniques de l'original ne sont pas traduites (trois sont passées dans III, 4) et qu'Assuérus est appelé Артаксерксъ.

[5] Ainsi, par exemple, le début de la traduction des chœurs de II, 8 (de même que le début de I, 2 et de I, 5) n'est que plus ou moins exact. Puis du vers 740 au vers 823 il y a une lacune et, à la place de ces 84 vers passés, le traducteur a inséré 20 vers de louanges à Dieu, d'un caractère très général. A la scène 3 de l'acte III, les vers 960-968 sont traduits inexactement en 12 vers de quatre pieds ïambiques; les vers 995-1015 sont passés, et le traducteur glisse à leur place 4 vers de son crû. Dans III, 9, après le vers 1253, on ne trouve que 9 vers au lieu de 44, etc.

De ce fait, au lieu des magnifiques tableaux bibliques de Racine, exécutés avec beaucoup de couleur orientale, on ne trouve plus que des descriptions en une langue abstraite, qui est celle des Psaumes de Sumarokov, de Lomonosov, de Deržavin ou de leurs épigones. Et pourtant, si faibles que soient les mérites de cette traduction, il faut tout de même la signaler comme le premier essai tenté pour rapprocher Racine de la réalité littéraire contemporaine en modifiant sensiblement le texte des chœurs. Sans doute le changement n'est guère heureux : il reste médiocre, mais il atteste le désir de présenter l'écrivain français au monde des lettres sous l'aspect qui pouvait lui être nécessaire; en tout cas, il témoigne d'une attitude active en face du texte de Racine. Cette liberté prise avec le poète marque aussi que le respect du texte de Racine n'était pas si répandu dans le monde des lecteurs qu'il dût effrayer un traducteur hardi. En cette fin du XVIII[e] siècle, Racine restait toujours, dans une certaine mesure, un étranger. Mais nous sommes en 1795, et des temps nouveaux approchent.

Cette attitude indépendante en face du texte de Racine se manifeste encore d'une manière plus visible dans une traduction anonyme en vers d'*Iphigénie* qui parut à Moscou en 1796. On a des motifs de croire qu'il s'agit là d'une œuvre de F. G. Karin, écrivain de l'ancienne génération, contemporaine de Deržavin et de Knjažnin, mais ce n'est pourtant jusqu'à présent qu'une supposition controversée [1]. Le procédé d'adaptation que nous avons noté dans les chœurs d'*Esther* est ici établi en système et étendu à toute la pièce. Le traducteur, qui a parfaitement conscience de ce qu'il fait, rédige ainsi le titre de la pièce : « *Iphigénie*, tragédie en cinq actes de Monsieur Racine, traduite librement en vers russes », et il prend pour première épigraphe quatre vers tirés de l'*Épître sur la langue russe* de Sumarokov (Эпистола о русскомъ языкѣ), où se trouve clairement exprimée la théorie de la traduction libre, rendant le sens et non la lettre de l'original. *Iphigénie* subit de ce fait un abrégement notable, à savoir de 438 vers. L'auteur russe laisse tomber des parties de répliques et même des groupes entiers de répliques. D'une scène, on ne retrouve que le début et la fin (II, 2); d'une autre, qu'un abrégé en quelques vers. Ainsi, à l'acte II, scène 3, au lieu du dialogue d'Ériphile et d'Iphigénie avec la grande tirade de

[1] Le Métropolite Evgenij attribue cette traduction à Karin (Словарь свѣтскихъ писателей, M., 1845, I, p. 276), mais S. Vengerov (Русская поэзія, I, remarques, p. 217) exprime un doute sur cette conjecture d'après les recherches de V. I. Saitov sur F. G. Karin (il ne cite du reste pas Evgenij).

cette dernière, il n'apparaît plus dans la traduction qu'un bref monologue d'Iphigénie; les scènes 4 et 5 de l'acte II, qui toutes deux étaient assez étendues, sont fondues en une toute petite scène (II, 4 de la traduction), les scènes 6 et 7 de l'acte II, 3 de l'acte III sont omises complètement. Ailleurs ce sont des parties de dialogues qui sont transposées, plusieurs vers de suite qui se trouvent remaniés. Il n'est pas rare aussi qu'une partie de scène ou de réplique soit rendue d'une manière inexacte. Il faut signaler cependant qu'à côté des coupures et des transpositions une partie assez importante des morceaux qui ont passé dans la traduction est rendue exactement et souvent vers pour vers. Il est difficile, ici, de ne pas reconnaître l'autorité d'une certaine tradition qui ne permettait pas d'abandonner le principe de la littéralité même à un auteur décidé à changer la structure de la composition et l'allure du dialogue. Au reste, à mesure que l'on s'éloigne du début de la pièce, la liberté de la version devient plus grande et le nombre des fragments rendus d'une manière toute proche de l'original diminue, et c'est pourquoi, en dépit de tout ce qui est gardé sans changement du texte de Racine, cette *Iphigénie* mérite d'être appelée une adaptation ou une imitation beaucoup plutôt qu'une traduction.

Pour être complet, il nous faut réserver une mention à celles des traductions de Racine qui remontent aux dix premières années du XIX[e] siècle, à l'époque de transition. En 1805, il paraissait à Saint-Pétersbourg une version en vers de *Phèdre*, par V. Anastasjevič, version très littérale rendant l'original vers à vers (il arrive parfois seulement qu'un vers français soit développé en deux vers russes). En 1809, Deržavin traduisait *Phèdre* (avec l'aide d'un mot-à-mot établi pour lui par sa parente E. N. L'vova), mais il ne nous est parvenu qu'un fragment de cette œuvre, publié par l'auteur même de son vivant : le récit de Théramène. A en juger d'après ce morceau, la traduction de la pièce devait être d'une rare exactitude [1].

Toutes les traductions que nous avons décrites ne pouvaient pas

[1] Il est curieux de noter que Sumarokov et Deržavin, en traduisant le vers : « Sa croupe se recourbe en replis tortueux », où l'on observe un certain effet d'harmonie descriptive, essayèrent de produire un effet analogue en russe. — En 1810, dans le Вѣстникъ Европы (tome LI, n° 11), fut inséré un fragment d'*Athalie* (le Songe), d'Alexis M. Puškin, d'une exactitude exemplaire (voir *Athalie*, dans la traduction de L. Polivanov, M., 1892). On ne sait quand furent faites les traductions de deux fragments d'*Esther* (III, 9) et d'*Athalie* (I, 4) d'Ozerov (Сочиненія, Спб., 1828, III, p. 116).

réussir, même à la fin du XVIIIe siècle, à donner à Racine une place dans la littérature russe; leur ensemble non plus ne témoigne guère d'un intérêt large et profond dans le public russe pour le poète français. Cela est si évident qu'une nouvelle démonstration nous en semble inutile. Les contemporains, du reste, en eurent conscience. Ainsi, Anastasjevič, cet homme extrêmement cultivé, qui vivait à la limite des deux époques et pouvait embrasser d'un seul regard tout le chemin parcouru par la littérature russe durant les dernières décades du XVIIIe siècle, terminait par ces mots la préface de sa traduction de *Phèdre* : « *Phèdre* mérite d'être traduite plus d'une fois. Je serai satisfait si cet exercice qui a charmé mes loisirs rappelle à ceux qui possèdent des dons supérieurs combien est visible la place vide qui attend Racine dans le temple de notre littérature. »

Le XIXe siècle, avec ses nouvelles tendances littéraires et les nouveaux problèmes esthétiques qu'il pose, inaugure aussi une nouvelle attitude envers Racine. Dans la lutte du romantisme naissant avec les tendances archaïsantes des classiques attardés, lutte qui commence dans les dix premières années du XIXe siècle et se développe dans les dix années suivantes[1], Racine sera utilisé par les classiques contre leurs ennemis comme le symbole du pur classicisme dans la tragédie. Il en résultera que l'intérêt pour Racine grandira et qu'on verra apparaître toute une série de traductions : en 1813, *Iphigénie* est imprimée dans la traduction de Lobanov; en 1816, *Phèdre* et *Athalie* sont traduites par S. Tučkov, *Esther* par Katenin; en 1820, un anonyme traduit à nouveau *Athalie*, et en 1821 un anonyme encore retraduit *Phèdre;* en 1823, on a la *Phèdre* de Katenin; en 1824, la *Phèdre* d'Okulov, en 1827, la *Phèdre* de I. Česlavskij (7e traduction du XIXe siècle) et le *Bajazet* d'Olin; en 1836, paraît l'*Athalie* de Kaškin. Le rapport qu'on constate entre ces traductions et la nouvelle attitude du lecteur russe vis-à-vis de Racine, qui caractérise les vingt premières années du siècle, mérite de faire l'objet d'une étude particulière. C'est, en effet, une époque tout autre qui commence.

Leningrad, janvier 1927.

(1) Voir à ce propos, à côté des articles anciens, celui de Jur. Tynjanov « Архаисты и Пушкин » dans le recueil Пушкин в мировой литературе, Ленинград, 1926.

RACINE EN RUSSIE

AU XVIII[e] SIÈCLE :

LES IMITATEURS[1],

PAR

GRÉGOIRE GUKOVSKIJ.

Si l'on fait l'histoire de l'opinion suivant laquelle Sumarokov aurait emprunté son système dramatique aux écrivains français, et surtout à Racine, créant ainsi une tradition qui devait lui survivre longtemps, on s'aperçoit que peu de jugements furent moins fondés sur un examen critique des faits.

Nous notons comme une première esquisse de cette opinion erronée à l'époque même de Sumarokov, alors que les créations poétiques de cet auteur provoquaient le feu de la critique. Le premier trait en est dû à Trediakovskij qui, en 1750, notait dans un article hostile : « Quant à la tragédie de *Chorev* (Хоревъ), elle est toute faite d'emprunts à de nombreuses tragédies françaises tant de Corneille que de Racine et de Voltaire, bien qu'à dire vrai le modèle en soit la *Phèdre* de Racine[2] ». Sumarokov avait préparé une réponse, qui demeura manuscrite, à cette critique; il y écrivait : « *Chorev* vient, dit-on, de Corneille, de Racine, de Voltaire, et surtout de la *Phèdre* de Racine. Ce n'est pas vrai. Qu'il y ait des imitations, que cinq ou six vers soient même des traductions, je n'ai jamais eu l'intention de le cacher, car il n'y avait pas là de

[1] Cette étude fait suite à celle qui a été publiée ici même : « Racine en Russie au XVIII[e] siècle : la critique et les traducteurs », *Revue des Études slaves*, VII (1927), pp. 75-93.

[2] Cet article a été imprimé pour la première fois par A. Kunik, Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи наукъ въ XVIII вѣкѣ, Спб., 1865, p. 485.

Revue des Études slaves, tome VII, 1927, fasc. 3-4.

quoi rougir. Racine lui-même, ce grand poète et ce très illustre tragique, compte dans ses meilleures tragédies XXX vers imités ou traduits de l'*Iphigénie* et XXX vers de la *Phèdre* d'Euripide. Personne cependant ne les lui reprocherait comme une faiblesse, car un tel reproche n'est pas concevable[1] ». Sumarokov avait raison. *Chorev* ressemble très peu à *Phèdre*.

D'autres critiques, ennemis de la manière littéraire de Sumarokov, renouvelèrent l'accusation de plagiat inaugurée par Trediakovskij. En 1765, un des partisans de Lomonosov, le comte A. P. Šuvalov, nous dépeint Sumarokov comme un poète qui :

> ... copiste insensé des défauts de Racine
> De l'Homère du Nord hait la Muse divine.

Il développe ce trait dans une note ainsi conçue : « M. Somorokof (*sic*), auteur de quelques tragédies, où l'on remarque une imitation servile de Racine et la manie de copier ce grand homme jusques dans les faiblesses qu'on lui reproche[2] ». Les amis de Sumarokov trouvaient des réponses dans le sens où le poète avait lui-même répliqué à Trediakovskij, mais malheureusement plus vagues. Ainsi, Emin nous représente dans un article, un débat entre les partisans de Lomonosov et ceux de Sumarokov, où le défenseur de ce dernier (qui, du reste, a les sympathies de l'auteur) s'exprime ainsi : « Beaucoup reprochent encore à M. S. (Sumarokov) d'avoir imité Racine en quelques endroits. Mais l'imitation est la vertu suprême chez un poète. Racine lui-même a très largement suivi Euripide. Quant à M. L. (Lomonosov), il a suivi Günther qui, ni pour le bon goût, ni pour l'élévation des pensées, ni pour la sûreté des jugements, ne saurait être comparé à Racine[3] ». Cette répartie est bien de son époque, d'un temps où l'imitation ne choquait personne. Mais si précisément Sumarokov qui, lui aussi, trouvait légitime de s'inspirer d'autrui, prend tant de soin de se défendre de copier Racine et s'il précise le nombre des vers qu'il lui a empruntés, on peut trouver que son apologiste

(1) Sumarokov se réservait sans doute de noter exactement le nombre de vers imités ou traduits, mais l'article ne parut pas de son vivant. On le trouvera dans l'édition posthume de ses œuvres : Полное собраніе сочиненій, M., 1787, X, p. 103. Deux fois au moins encore, au cours du XVIIIe siècle, on rappellera que Racine s'est beaucoup servi d'Euripide pour *Phèdre* et *Iphigénie*, et que son procédé justifie les imitateurs. Sumarokov le dira dans son « Мнѣніе во сновидѣніи », Полное собраніе сочиненій, IV, et D. I. Chvostov dans le « Посланіе къ Княжнину », ainsi que dans les remarques qui y sont jointes.

(2) A. Kunik, *op. cit.*, p. 208.

(3) Адская Почта. Спб., 1769, p. 272.

le trahit un peu en recevant implicitement comme fondée la proposition du parti adverse. Sumarokov ne fut guère plus favorisé dans un article, pourtant fort élogieux, qui parut en français dans le *Journal étranger,* en avril 1755[1], et qui était consacré à l'analyse de sa tragédie *Sinav et Truvor* (Синавъ и Труворъ). Voici ce qu'entre autres choses on y peut lire à propos du récit fait par le messager à l'acte V : « Après quelques discours entrecoupés, il lui fait le récit suivant dont le commencement paroît imité de celui de Théramène ». Et l'article se termine ainsi : « Il semble, au reste, que M. Soumarokoff avoit acquis la connoissance de quelques Théâtres étrangers, avant que d'enrichir de cette Tragédie celui de sa Nation. Elle lui en doit plus de reconnaissance. Quelque génie, quelque talent qui éclate dans sa composition, peut-être auroit-il peint l'amour et la jalousie avec moins de force et de vérité, s'il n'avoit jamais lu Racine ni Shakespeare. Doit-on rougir de cette école? . . . On peut encore moins attaquer M. Soumarokoff sur la ressemblance qui se trouve entre le fond de son sujet et celui de plusieurs tragédies françoises. Deux frères rivaux font également le fond de l'intrigue, dans quelques-unes des plus excellentes qui soient restées au Théâtre : Rodogune, Nicomède, Mithridate, Britannicus, Rhadamiste, etc. Mais il seroit inutile d'y chercher d'autres rapports avec Sinave et Trouvore. C'est de quoi l'on peut se convaincre par la plus légère comparaison[2] ».

Au XIXe siècle, on ne sentit plus la valeur de polémique de ces jugements sur Sumarokov, et ils furent admis comme exprimant la réalité. Les méfiances furent d'autant plus facilement endormies que Sumarokov avait été appelé souvent par ses contemporains et par les hommes de la génération suivante *le Racine du Nord* (« сѣверный Расинъ ») et qu'on interprétait mal la valeur réelle de cette expression. Ceux qui l'avaient créée n'avaient pas voulu dire que

(1) *Le Journal étranger*, 1755, avril, pp. 114-156. Cet article fut peu après traduit en russe par un ami de Sumarokov, G. V. Kosickij, et imprimé dans les Ежемѣсячныя Сочиненія (1758). Une réimpression se trouve au tome X du Полное собраніе сочиненій de Sumarokov. On a supposé que Sumarokov avait été pour quelque chose dans la publication de l'article en russe. C'est inexact. Le fait que Kozickij est le traducteur est établi par une lettre de Sumarokov à l'impératrice du 1er février 1770 (voir Русская Бесѣда, M., 1860, vol. XX, p. 230).

(2) Nous donnons ce texte d'après l'original français, dont l'existence avait été contestée. La traduction russe (Полн. собр. сочиненій, X, p. 162) a pour titre : « Переводъ съ французскаго языка съ чужестраннаго журнала мѣсяца Апрѣля 1755, стран. 114 и слѣд., напечатаннаго въ Парижѣ ». On avait pris l'expression чужестранный журналъ dans un sens général, alors qu'il faut y voir la traduction du titre de la revue : *Le Journal étranger*. L'article s'y trouve bien aux pages 114-156.

Sumarokov avait répété, pour ainsi dire, Racine en russe, mais seulement qu'il avait atteint la perfection du genre tragique symbolisée par Racine. C'est ce qu'entend Novikov lorsqu'il dit de Sumarokov : « Quoiqu'il ait été le premier Russe à écrire des tragédies suivant toutes les règles de l'art du théâtre, il y atteignit une telle perfection qu'il mérita le titre de *Racine du Nord*[1] ». On appliquait à d'autres écrivains des désignations analogues, bientôt devenues banales : Lomonosov était appelé le *Pindare russe* ou l'*Homère du Nord*, dernier titre qu'il partageait avec Cheraskov, Fonvizin était un *Molière*, E. V. Cheraskova devenait la *de la Suze russe*, Deržavin l'*Horace russe*, et, plus tard, Batjuškov le *Chaulieu russe*. Personne n'eût pensé, en usant de ces compliments courants, établir un lien de dépendance entre l'œuvre du poète que l'on voulait flatter et celle de l'étranger dont on lui appliquait le nom. Il arriva du reste à Sumarokov de se voir appelé aussi par ses contemporains : *notre Corneille* (N. Strujskij).

Il ne faudrait surtout pas croire que ce rapprochement des noms de Racine et de Sumarokov laissait entendre un système dramatique commun. Nous avons un témoignage de Sumarokov lui-même qui semble vouloir redresser le jugement émis par le critique français et où il affirme qu'il commença à écrire en dehors de l'influence de Racine. Il écrit, en effet, dans un de ses articles de 1759 (« Къ несмысленнымъ рнемотворцамъ ») : « Je m'avançais sans guide comme dans un bois épais qui me cachait la demeure des Muses et, quoique je doive beaucoup à Racine, je ne l'aperçus qu'au moment où j'étais sorti de ce bois et où déjà la montagne du Parnasse s'offrait à mes regards. Du reste, le Français Racine, même traduit en russe, ne pouvait me donner de leçons ». C'est à peu près aussi ce qu'il répète dans une de ses élégies :

Безъ провожденія я къ Музамъ пробивался
И сквозь дремучій лѣсъ къ Парнассу прорывался[2].

Racine eut son influence sur Sumarokov, qui l'avoue, mais celle-ci se marqua uniquement par un emprunt d'expressions et de procédés d'intrigue.

La tragédie classique russe que créa Sumarokov, et qui se développa après lui, est construite d'une manière tout autre que la tragédie française et surtout que celle de Racine. La meilleure preuve

[1] P. Efremov, Матеріалы для историіа русской литературы, Спб., 1867, p. 102.
[2] Sumarokov, Полное собраніе сочиненій, M., IX, 1787, p. 76.

à en donner serait de comparer les deux systèmes, russe et français, mais nous ne saurions ici donner tout au long les résultats d'une telle confrontation[1]. En voici les grandes lignes. Au progrès de l'action sous l'effet d'événements extérieurs et à la complexité psychologique de l'intrigue en usage chez Corneille, au progrès de l'action dû à l'évolution des sentiments préféré par Racine, Sumarokov oppose une intrigue dont le dessin absolument pur est réduit à l'action la plus simple, et il se passe de tout mouvement en se bornant à une situation unique. Chez lui, les différents actes de la pièce n'ont point une fonction propre, l'objet de l'intérêt ne se déplace pas, les expositions et les dénoûments compliqués et qui nécessitent des récits n'existent plus. Les confidents sont transformés quand ils ne peuvent pas être évités, et Sumarokov tend à avoir tous ses personnages d'égale importance (de là l'abondance des monologues); d'une manière plus générale, il cherche encore plus que Racine à réduire le nombre des personnages et à réduire tout ce qui joue dans l'action. De plus, alors que la tragédie racinienne a une fin purement esthétique, celle de Sumarokov a une couleur moralisatrice très vive : il en résulte que certains caractères sont particulièrement marqués (âmes idéales ou sombres scélérats) et que le dénoûment est favorable d'ordinaire aux héros vertueux. On voit par tous ces traits combien peu une pièce de Sumarokov est faite à la manière de Racine. Ce qui fait soupçonner d'emprunt les poètes tragiques russes du XVIIIe siècle, c'est que Sumarokov est aller chercher le premier en Occident, pour la tragédie russe, quelques caractéristiques de la pièce classique « selon les règles » : ainsi, l'emploi du vers (de l'alexandrin), les cinq actes, l'absence d'événements épisodiques et d'éléments comiques, le style « sublime », les unités. De plus, l'illusion d'une étroite parenté entre les auteurs russes et les auteurs français (Racine en particulier) se trouve renforcée par une série de rapprochements que l'on peut faire à propos de situations et de parties de dialogues.

Il nous reste à parler de ces emprunts, mais nous voudrions souligner auparavant que le transfert d'un motif de telle tragédie d'un auteur étranger dans telle pièce d'un écrivain local n'est pas un indice suffisant pour que l'on soit en droit de parler d'une influence. On peut emprunter un détail à un poète qu'on n'imite pas, dont on repousse la manière, qui nous semble médiocre. Le seul

[1] J'ai décrit les traits principaux de la tragédie de Sumarokov dans un article, « О сумароковской трагедии », paru dans le recueil Поэтика, Ленинград, 1926.

fait qu'on va choisir ce détail indiquerait que l'ensemble où il est ne satisfait pas et que l'on se propose une utilisation meilleure. L'examen détaillé de ces emprunts locaux faits par les auteurs russes à Racine pourrait précisément montrer, ce me semble, comment des éléments peuvent être utilisés et leur valeur modifiée dans des œuvres relevant de systèmes voisins, mais pourtant non identiques.

*
* *

Nous allons examiner quelques thèmes, situations ou détails de style qui, chez les poètes tragiques russes du xviiie siècle, paraissent avoir été empruntés à Racine.

Les pièces de Sumarokov pourraient nous fournir de nombreux exemples. Nous avons cité le jugement de Trediakovskij d'après lequel *Chorev*, la première tragédie du poète était toute tissée d'emprunts à *Phèdre*. Sumarokov n'acceptait pas ce jugement, et il avait raison : sa pièce n'avait rien de commun avec celle de Racine. Un seul passage trouve en *Phèdre* son correspondant. C'est la déclaration d'amour de Chorev à Osnel'da qui est toute proche de celle qu'Hippolyte fait à Aricie : ici aussi, un jeune héros avoue qu'autrefois il était étranger à l'amour, qu'il se croyait fait pour des exploits guerriers, et voici qu'à présent il est amoureux et ne peut plus combattre sa passion. Ce passage capital étant commun, une grande similitude existe entre les caractères mêmes de Chorev et d'Hippolyte, fiers guerriers élevés dans les travaux et les plaisirs héroïques. Il y a même un vers que Sumarokov a traduit :

> Contre vous, contre moi vainement je m'éprouve.
>
> Противъ тебя, противъ себя вооружался [1].

[1] Sumarokov devait être heureux d'avoir pu imiter cette scène a de l'acte II, car il en parle à plusieurs reprises avec admiration. Dans l'Эпистола о стихотворствѣ, il écrit :

> Въ прекрасной описи въ Расиновыхъ стихахъ
> Трезенскій князь забылъ о рыцарскихъ играхъ,
> Воспламеніе почувствовавши крови,
> И вѣчно быть преставъ противникомъ любови;
> Предъ Арисіею стыдася говоритъ,
> Что онъ уже не сталъ сей гордый Ипполитъ,
> Который нѣкогда стрѣламъ любви ругался,
> И симъ презрѣніемъ дѣлъ нѣжныхъ величался.

Nous ne croyons pas nécessaire de montrer comment ce fragment emprunté à Racine reçoit dans la pièce russe une couleur tout autre, ainsi qu'une signification différente dans la structure de la pièce. Il suffit de lire *Chorev* pour s'en convaincre.

Le rapprochement que l'on peut établir entre la situation fondamentale de l'*Hamlet* (Гамлетъ) et une situation de *Britannicus* est plus ou moins rigoureux. Un tyran (Claude) s'efforce d'enlever la fiancée (Ophélie) d'un héros (Hamlet), et il l'épouse de force en même temps qu'il cherche à faire disparaître le héros, redoutable prétendant au trône. Comme le Néron de Racine, Claude est marié, mais pour satisfaire sa passion il n'hésite pas à se débarrasser de sa femme (ches Sumarokov, il la tue). Au mauvais conseiller Narcisse, correspond Polonius que Claude incite à accomplir son forfait. Les rapports de parenté entre les personnages, eux, ne se correspondent pas, et là Sumarokov suit Shakespeare. Par contre, on pourrait établir un parallèle entre la scène 1 de l'acte III d'*Hamlet* (où Polonius découvre à Ophélie le désir qu'a le tyran de l'épouser) et la seène a de l'aete II de *Britannicus* (où Néron fait part d'une résolution semblable à Junie) : Ophélie, comme Junie, s'étonne; elle se trouble et objecte l'état de mariage où est le roi, à quoi on lui répond que cotte première femme disparaîtra de sa route.

La troisième tragédie de Sumarokov, *Sinav et Truvor*, peut également donner lieu à des rapprochements avec Racine. La situation qu'on y trouve n'est pas sans rappeler celle d'*Andromaque* : une femme s'y trouve contrainte (par son père, ches Sumarokov) d'épouser un empereur qu'elle n'aime pas, et elle se résout à en finir avec la vie sitôt la cérémonie du mariage terminée. Des parallèles plus convaincants peuvent aussi être établis entre certains passages précis. On peut comparer ainsi la seène 3 de l'acte II de *Sinav et Truvor* avec une partie de la seène 2 de l'acte IV de *Mithridate*. Sinav tourmenté par la jalousie souffre d'autant plus qu'il ignore son rival et il dit à Truvor que depuis longtemps il aurait montré

. . . чью кровь мнѣ должно лить
И грудь, въ котору мнѣ сой острый мечъ вонзать.

extrêmement beau. La déclaration d'amour d'Hippolyte est incomparable à en juger par le poésie magnifique. Ces vers sont dignes de Racine ». Plus loin il cite presque en entier la tirade d'Hippolyte, et cette traduction se trouve jointe à celle des passages de Racine que Sumarokov a mis en vers russes.

A quoi Truvor, le rival caché de Sinav, répond :

Лишенный вольности, надежды и покою,
Пролей, о Государь, кровь винну предъ тобою!
Свирѣпствуй, варварствуй и устремляйся въ месть,
Коль можешь острый мечь на друга ты возвесть!
Вонзай оружіе, сражай его бесловна;
Вотъ грудь, которая передъ тобой виновна!

СИНАВЪ.

Мечту я зрю!... ахъ! *Ты* отъемлешь жизнь мою!...

De la même façon, Xipharès ignore son ennemi (qui, lui, n'est pas un rival, mais seulement un traître), et il découvre à Monime la colère qu'il en éprouve :

Pour surcroît de douleur, Madame, je l'ignore
Heureux si je pouvais, avant que m'immoler
Percer le traître cœur qui m'a pu déceler.

Monime, alors, se découvre soudain et dit :

Hé bien! Seigneur, il faut vous le faire connaître.
Ne cherchez point ailleurs cet ennemi, ce traître;
Frappez![1] aucun respect ne vous doit retenir.
J'ai tout fait : et c'est moi que vous devez punir.

XIPHARÈS.

Vous...

On découvrira aussi une certaine analogie entre la scène 3 de l'acte III dans *Sinav* et la première scène de l'acte V dans *Phèdre*. Truvor est condamné par le roi, son frère, à l'exil et il veut convaincre Il'mena de partir avec lui, mais elle lui répond que l'ordre de son père la retient comme un devoir sacré, sans quoi, dit-elle,

Въ уединеніи, въ убожествѣ съ тобою,
Со всей охотою покойно бъ я жила,
И младость бы свою въ весельи провела.

De même, quand Hippolyte, chassé par le roi son père, veut décider Aricie à fuir avec lui, le premier sentiment de celle-ci est que l'honneur ne peut lui permettre d'écouter ce conseil, et pourtant :

Hélas! qu'un tel exil, Seigneur, me serait cher!
Dans quels ravissements, à votre sort liée,
Du reste des mortels je vivrais oubliée!

[1] Truvor dit, lui aussi, un peu plus loin : Рази, доколѣ я...

L'auteur du compte rendu français de cette pièce avait déjà noté que le récit du messager sur la mort de Truvor (V, 3) « paraît imité de celui de Théramène ». De fait, le messager commence ainsi :

Съ плачевной мыслію онъ городъ сей оставилъ,
И въ путь по Во́лховскихъ брегамъ стопы направилъ
Въ молчаніи его одинъ былъ слышенъ стонъ.

Dans Racine, on trouve aussi l'indication de la ville qu'Hippolyte a quittée; on parle de son silence, de son aspect pensif. La mention du char se retrouve chez les deux auteurs. Sumarokov fait mourir son héros d'une manière différente de celle d'Hippolyte (il se perce la poitrine), mais non sans lui avoir fait prononcer quelques paroles que le trépas vient interrompre :

« Прости, Ильмéна, я до смерти вѣренъ былъ,
И испуская духъ ... » симъ словомъ заключилъ,
Оставивъ суеты колеблемаго свѣта,
И рѣчь онъ и животъ въ свои младые лѣта.

La scène finale de *Sinav* contient, elle aussi, des réminiscences directes de Racine : Sinav, qui a causé la mort de Truvor, cause aussi celle d'Il'mena, qui se suicide, ne voulant pas survivre à celui qu'elle aime, et il tombe dans une sorte d'égarement fait de regret et de désespoir. On reconnaît le dessin de la dernière scène d'*Andromaque* où Oreste dans sa folie croît revoir Pyrrhus et Hermione. Il est même des vers qui accusent un emprunt direct :

Претемный облакъ свѣтъ отъ глазъ моихъ запираетъ

. . . Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?

Ильмена на меня прогнѣванный мечетъ взглядъ!
Гдѣ я? Скажите мнѣ...

. . . Dieux ! quels affreux regards elle jette sur moi !
. . . De quel côté sortir? D'où vient que je frissonne?[1]

[1] On pourrait rapprocher aussi les mots que prononcent Sinav et Oreste en apprenant l'étendue du malheur qui les frappe :

Уже ты все теперь, судьбина, совершила!
Ты всѣ свирѣпости явилъ, о рокъ, на мнѣ...

. . . Grâce aux dieux ! Mon malheur passe mon espérance !
Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.
Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.

On trouve une scène d'égarement analogue et pour le même motif dans *Chorev* (V, 5), avec même l'exclamation Гдѣ я? Mais, ici, nous sommes cependant plus loin de la « fureur » d'Oreste.

On découvre, dans les autres tragédies, d'autres passages où Sumarokov s'est inspiré de Racine. Ainsi, *Artistona* nous présento cette situation : la fiancée du roi (Fedima), écartée parce que le prince a conçu un nouvel amour, non réciproque du reste, brûle de se venger (Hermione s'était trouvée dans une position analogue). Fedima demande à son ami de tuer sa rivale Artistona (on se rappelle une scène toute procho entre Hermione et Oreste). Après quoi, Fedima exprime ses sentiments dans un monologue qui correspond au dialogue entre Hermione et sa confidente, et la même pensée passe dans l'esprit des deux héroïnes :

Въ моемъ то чувствіи отмщеніе безмѣстно,
Коль Дарію оно пребудетъ неизвѣстно.
Потщусь и о себѣ и о тебѣ сказать
Чтобъ Дарій зналъ, что я могла его карать.

. . . Va le trouver : dis-lui qu'il apprenne à l'ingrat
Qu'on l'immole à ma haine et non pas à l'État.
Chère Cléone, cours : ma vengeance est perdue
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

Un autre passage d'*Artistona* est inspiré de *Britannicus* : Artistona aime Orkant et est aimée de lui, mais le roi, amoureux d'Artistona, contraint celle-ci à écrire à son amant qu'elle renonce à ce premier amour (II, 1). Néron n'agit pas autrement avec Junie (III, 3), à cette différence près que Junie doit se borner à simuler la froideur dans sa conversation avec Britannicus[1]. La lettre d'Artistona permet à Sumarokov d'éviter, suivant sa coutume, les épisodes à effet : un court récit de l'héroïne à sa confidente nous apprend ce que nous révèle un savant dialogue chez Racine. L'auteur russe a cru bon, cependant, de donner une justification psychologique à ce changement. La confidente demande à Artistona s'il n'aurait pas mieux valu : то дать знать языкомъ? A quoi il lui est répondu :

— Моглаль бы я сокрыть
Отказъ ему сказавъ, презрѣніе притворно,
И, зря его, начать съ нимъ рѣчь вдругъ толь упорно[2]?

[1] Il y a même deux vers tout proches :

И чтобъ старался быть любимый онъ иною
. . . Qu'il doit porter ailleurs ses vœux et son espoir.

[2] On peut comparer les paroles de Junie à Néron :

Moi ! que je lui prononce un arrêt si sévère !
Ma bouche mille fois lui jura le contraire.
Quand même jusque là je pourrais me trahir,
Mes yeux lui défendront, Seigneur, de m'obéir.

On pourra rapprocher également deux scènes d'*Artistona* (II, 4) et de *Britannicus* (III, 7), où la rupture forcée entre les deux amants trouve sa solution.

Sumarokov a développé cette même situation une fois encore, dans la tragédie qu'il composa ensuite, *Jaropolk et Dimisa* (1758), où la parenté avec le texte de Racine devient si grande que l'on peut parler d'un véritable emprunt. Le roi, père de Jaropolk, veut séparer son fils de Dimisa, la femme que celui-ci aime et de qui il est aimé. Il la fait venir et lui demande de renoncer à son amant et, comme elle refuse, il la menace de faire mourir Jaropolk. Elle s'écrie alors :

Сопрягай меня съ другимъ
И разлучи на вѣкъ съ любовникомъ дорогимъ[1].

Prête à tout, elle accepte l'ordre qui lui est donné de dire à Jaropolk qu'elle ne l'aime plus. Le roi sort, laissant comme témoin de l'entretien qui va avoir lieu son confident, Rusim; c'est exactement la tactique de Néron, mais avec cette différence que celui-ci annonce qu'il assistera aussi, invisible, à la conversation. Vient ensuite chez les deux auteurs une courte scène entre l'héroïne et le confident qui va l'observer. Puis Jaropolk, comme Britannicus, arrive. Dimisa déclare alors simplement à son amant qu'il vaut mieux qu'ils cessent de s'aimer, alors qu'on se rappelle que chez Racine le jeu est plus complexe. A l'acte suivant, dans une pièce comme dans l'autre, l'amant apprend la véritable cause de la froideur de celle qu'il aime : c'est Junie elle-même qui révèle la vérité à Narcisse, alors que c'est Rusim, confident à la fois du roi et de son fils et homme vertueux, qui éclaire Jaropolk[2]. Il faut noter cependant, comme un trait qui peint bien la manière des deux auteurs, que la confusion née de la fausse déclaration prolonge chez Racine son effet pendant la durée de huit scènes dialoguées (de II, 3 à III, 7), alors que, chez Sumarokov, elle ne dure que la valeur de deux monologues qui n'apportent rien de nouveau à l'action : ce qui chez Racine n'est qu'un des éléments d'une intrigue complexe devient chez Sumarokov le centre unique de l'intérêt.

[1] Junie :

Hélas ! si j'ose encor former quelques souhaits
Seigneur, permettez-moi de ne le voir jamais

[2] Rusim joue parfois un peu auprès du roi le rôle de Burrhus (rapprocher IV, 4, et V, 2, de Britannicus, IV, 3).

On pourrait enfin faire des rapprochements de situations entre *Britannicus* et l'avant-dernière pièce de Sumarokov, *Le Faux Dimitrij* (Димитрій Самозванецъ), écrite en 1771. Ici aussi un tyran, Dimitrij, est épris de la fiancée du héros, et il est prêt à la lui arracher, comme il est décidé à éloigner sa propre femme[1].

*
* *

Les contemporains et les élèves de Sumarokov pourraient également fournir des exemples d'inspiratious puisées dans Racine et aussi parfois d'imitations directes.

Lomonosov, qui se mit à écrire des tragédies sur le désir de l'impératrice Elisabeth, construisit en 1751 sa seconde pièce, *Demofont* (Демофонтъ), à l'aide d'éléments empruntés en majeure partie à *Andromaque*. V. Rézanov, dans une étude consacrée au théâtre de Lomonosov[2], en a donné la démonstration. Il a mis en lumière que non seulement le plan des deux pièces était pareil[3], mais que l'on pouvait découvrir une série de scènes parallèles et des emprunts textuels. Lomonosov, il est vrai, écrivit ses pièces contraint et forcé; il s'était tenu à l'écart du mouvement que mirent en branle les heureuses tentatives de Sumarokov, et il est bien le moins original des tragiques do son temps. Ses pièces n'eurent du reste aucun succès, bien que, même chez lui, on puisse discerner les traces d'un effort pour combiner d'une manière neuve les éléments empruntés à Racine.

La troisième tragédie de Cheraskov, *Martezia et Falestra* (Мартезія и Фалестра), de 1767, rappelle par son intrigue l'*Ariane* de Thomas Corneille, et une série de concordances dans les détails de l'action et même dans le style indiquent que ce n'est pas un hasard. De plus, on y trouve un passage directement inspiré de l'*Andromaque* de Racine. Le héros de la pièce, Ajax, s'est épris de Falestra, la sœur de Martezia qui l'aime. Martezia vient à l'apprendre, et elle a avec Ajax une explication qui rappelle de près

(1) Rapprocher en particulier I, 5 de *Britannicus*, II, 3. On trouverait aussi deux scènes très voisines (Sumarokov, II, 2; Racine, III, 8), où l'empereur, trouvant celle qu'il aime en conversation avec son amant, se querelle avec cet amant et finit par le faire arrêter par sa garde.

(2) Ломоносовскій сборникъ, изданіо Академіи наукъ, Спб., 1911.

(3) Oreste, Pyrrhus, Hermione, Andromaque ont leurs correspondants respectifs dans Polimnestor, Demofont, Fillida, Iliona.

une scène du même genre entre Pyrrhus et Hermione (*Andromaque*, II, 5) :

> Не съ тѣмъ я и пришелъ, чтобъ страстными рѣчами
> Скрыть сердце чистое и мысли предъ очами;
> Другой бы, можетъ быть, тебѣ въ отвѣтъ сказалъ,
> Что сердце онъ съ тобой невольно обязалъ...

> Je ne viens point, armé d'un indigne artifice,
> D'un voile d'équité couvrir mon injustice;
> ...Un autre vous dirait que dans les champs troyens
> Nos deux pères sans nous formèrent nos liens
> Et que, sans consulter ni mon choix ni le vôtre,
> Nous fûmes sans amour attachés l'un à l'autre.

> ...Коль ты признаніемъ моимъ огорчена,
> Давай злодѣйскія теперь мнѣ имена;
> Я все готовъ сносить и слушать безопасно,
> Не гнѣвъ ужасенъ твой, молчаніе мнѣ ужасно.

> ...Après cela, Madame, éclatez contre un traître
> Qui l'est avec douleur, et qui pourtant veut l'être.
> Pour moi, loin de contraindre un si juste courroux,
> Il me soulagera peut-être autant que vous.
> Donnez-moi tous les noms destinés aux parjures :
> Je crains votre silence, et non pas vos injures[1].

On retrouve dans la quatrième tragédie composée par Cheraskov, *Borislav* (1774), la situation typique de *Britannicus* dont Sumarokov avait déjà tiré parti deux fois; aussi est-il difficile de savoir si l'auteur l'a empruntée à la pièce originale ou à ses adaptations russes. Le roi Borislav oblige sa fille à renoncer à son amant Prenest qu'il mettra à mort si elle ne lui déclare qu'elle ne l'aime plus (III, 1). La jeune fille répond à son père comme Junie à Néron, quoique plus longuement[2]. Puis vient la très courte scène

(1) Quand Ajex dit à Martesia qu'il ne l'a jamais aimée, celle-ci s'écrie :

> Не любливалъ меня! что ахъ дѣлалъ ты, мучитель!

Ce qui rappelle fort l'exclamation d'Hermione :

> Je ne t'ai point aimé, cruel! Qu'ai-je donc fait?

La fin de cette scène et les premiers vers de la suivante évoquent aussi le monologue d'Hermione : «Le cruel, de quel œil ...», à moins qu'ils ne soient simplement dus à Th. Corneille (*Ariane*, III, 5).

(2) Chareskov développe en onze vers la matière de quatre vers de Racine :

> Какъ вымолвить предъ нимъ я слово то могу?
> Я небу, а себѣ и милаю въ томъ солгу...
> Уста наполнены нѣжнѣйшихъ клятвъ ему,
> Откуда рѣчи я суровыя возьму, etc.

On reconnaît le : «Moi! que je lui prononce un arrêt si sévère», et la suite.

de la déclaration contrainte (III, 2), suivie de deux autres scènes (III, 3 et 4) où le roi et son confident Vandor donnent confirmation à l'amant du changement qui lui est signifié [1]. Vandor enfin, dont le personnage rappelle beaucoup plus le Rusim de *Jaropolk et Dimiza* que le Narcisse de *Britannicus*, révèle au jeune homme toute la vérité [2].

Julien l'Apostat (Юліанъ Отступникъ), qui est également de Cheraskov, rappelle aussi par une scène une situation de *Britannicus* : l'empereur-tyran veut épouser une femme, et, comme celle-ci lui rappelle qu'il est déjà marié, il réplique qu'il saura rompre ses premiers liens (II, 4) [3].

Parmi les œuvres des tragiques appartenant à la génération qui suivit celle de Cheraskov, nous nous arrêterons un instant à la *Pal'mira* (Пальмира) de N. P. Nikolev (1781). A la scène 1 de l'acte II, l'héroïne fait part à sa confidente du terrible secret de son amour pour un prisonnier, et leur conversation rappelle le dialogue de Phèdre et d'Œnone (*Phèdre*, I, 2). Quelques vers de la scène 4 de ce même acte II sont vraisemblablement aussi inspirés d'*Andromaque* : c'est un monologue où l'héroïne se plaint de l'accueil glacé qu'a fait celui qu'elle aime à l'aveu de son amour :

Съ какой холодностью бѣжитъ меня злодѣй ! [4]
Ни страсть моя къ нему, ни стонъ души моей,
Ни что мучителя во жалость не приводитъ !
Какъ жертву поразилъ, и какъ злодѣй отходитъ !

Le monologue d'Hermione (*Andromaque*, V, 1) est de ton tout proche :

Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée...

Pourtant on ne saurait affirmer qu'il y a eu emprunt.

On peut encore signaler dans une tragédie anonyme, *Trajan et Lida* (Траянъ и Лида), qui parut vers les années 80 [5], un passage où l'héroïne, contrainte au mariage par l'empereur, décide

(1) Narcisse joue ce rôle auprès de Britannicus (III, 6).

(2) De plus, comme chez Sumarokov, le roi qui contraint à la fausse déclaration n'est pas le rival du héros. Cheraskov, ici encore, est plus près du maître russe que du maître français.

(3) Comparer le dialogue entre Néron et Junie (*Britannicus*, II, 3) et les passages que nous avons signalés de l'*Hamlet* et du *Faux-Dimitri* de Sumarokov.

(4) La Martezia de Cheraskov dit dans des circonstances analogues :

Съ какой холодностью, Фалестра, вышелъ онъ ! (III, 2.)

(5) Elle parut dans le tome VII du Россійскій Θеатръ (1787). Elle était signée : Прапорщикъ В. Л.

de se donner la mort sitôt la cérémonie terminée (V, 1) : cette résolution rappelle celle d'Andromaque, mais, comme Sumarokov l'avait déjà adoptée dans *Sinav et Truvor*, on peut se demander si l'auteur anonyme est remonté au modèle originel ou s'est borné à imiter le maître russe.[1].

*
* *

Nous avons assez multiplié les rapprochements, croyons-nous, pour qu'on puisse juger de leur caractère. Tous se rapportent à des situations isolées, à des détails d'intrigue, à des fragments de dialogues ou de monologues. Il n'y a rien qui ressemble à l'adoption en bloc de toute la trame d'une pièce de Racine; Lomonosov seul fait exception, mais on sait qu'il est hors des traditions du théâtre russe. Dans tous les cas que nous avons examinés, nous avons vu Sumarokov et ses successeurs bâtir leurs pièces d'après une formule qui n'est pas celle de Racine, mais y insérer à l'occasion tel jeu de scène ou telle tirade venant du poète français. Cet emprunt n'a rien de grossier[2] : les motifs adoptés n'ont pas été arrachés à la trame originale pour être ensuite tant bien que mal incrustés dans le nouvel ouvrage, et l'on ne voit pas que des lambeaux inutiles soient « venus » avec la pièce principale, dénonçant ainsi la maladresse de la rapine. Le travail a été bien fait et le découpage rigoureux. Cela prouve, nous semble-t-il, que les écrivains russes restaient parfaitement maîtres de leur matière, et qu'ils se servaient de Racine qu'ils connaissaient, mais qu'ils ne le suivaient pas.

Knjažnin procéda cependant un jour d'une manière tout autre que celle de Sumarokov et de ses épigones. Ce poète, que Puškin appelle non sans raison « переимчивый » (c'est-à-dire « imitateur »), essaya de se dégager des canons de la tragédie russe établis par Sumarokov, car la manière en commençait à lasser spectateurs et lecteurs. Pour donner une formule nouvelle au théâtre, il voulut se rapprocher sensiblement des systèmes dramatiques français : il empruntait tantôt à Voltaire, tantôt à Corneille et tentait de fondre ses emprunts en un tout qui plût au public russe. Il lui arriva même de vouloir enter une pièce racinienne sur

(1) L'imitation directe du modèle français semble peu probable, car les rapports qui unissent les personnages de *Trajan et Lida* correspondent tout à fait en général à ceux des personnages de *Sinav et Truvor*.

(2) Il rappelle la façon dont Puškin jeune a tiré parti de Byron, ainsi que l'a montré V. M. Žirmunskij (Байронъ и Пушкинъ, Ленинград, 1924).

l'arbre de la tragédie russe. Ce fut une greffe brutale : une tragédie de Racine presque tout entière, et non plus seulement des situations, des effets de style, voire des principes de composition, comme il en avait été pour Voltaire et pour Corneille[1]. L'inspiration n'était pas heureuse, car Racine, transplanté en bloc, avait aussi peu de chances que possible de reprendre sur le sol russe. Il ne servit de rien à l'auteur de corser l'emprunt d'imbroglios dans le goût de Voltaire et de l'assaisonner de leçons morales à la manière de Sumarokov, son *Vladimir et Jaropolk,* car c'est de ce drame que nous voulons parler, resta une pièce de Racine et n'appartint à Knjažnin que parce qu'il la signa[2]. Non seulement tous les personnages principaux correspondent à ceux d'*Andromaque*[3], mais toute l'intrigue, avec tous ses détails essentiels, se retrouve dans la pièce russe. Les différences sont infimes : l'action est transportée dans l'ancienne Russie, Vladimir (Oreste) et Jaropolk (Pyrrhus) sont des frères, autrefois ennemis parce qu'ils ont été rivaux dans leur amour de Rogdena (Hermione), mais à présent réconciliés parce que l'un d'eux, Jaropolk (Pyrrhus), s'est épris d'une prisonnière grecque Kleomena (Andromaque); Rogdena hait Vladimir (Oreste), qui autrefois a détruit sa patrie et son père, mais elle ne se tue pas à la fin de la pièce; Kleomena (Andromaque) est vierge, mais elle tremble pour la vie d'un jeune frère qui joue le rôle d'Astyanax, et elle pleure un fiancé. La pièce s'ouvre par l'arrivée de Vladimir (Oreste), puis toute l'action se développe sur un canevas identique à celui d'*Andromaque*[4]. Une foule de passages sont traduits, d'autres imités de très près; donner des exemples serait inutile : il suffit d'ouvrir la pièce russe pour lire au travers la tragédie française.

[1] En général, c'est surtout l'influence de Voltaire qui est sensible sur Knjažnin. A. Kadlubovskij a noté cette même influence sur le *Sorena et Zamir* de Nikolev (1784), « Николевъ и трагедіи Вольтера », Извѣстія отд. русск. яз. и слов., 1907, I.

[2] Cette circonstance avait déjà été signalée en passant par des érudits : A. Galachov, « Сочиненія Княжнина », Отечественныя записки, Спб., 1850, vol. 69, V[e] partie, p. 54; N. Tichonravov, « О заимствованіяхъ русскихъ писателей », Сочиненія, III, M., 1898, 2[e] partie, p. 817.

[3] Vladimir = Oreste, Rogdena = Hermione, Jaropolk = Pyrrhus, Kleomena = Andromaque.

[4] Les correspondances entre l'œuvre de Knjažnin et celle de Racine sont les suivantes : I, 2 = I, 1; I, 3 = I, 2; I, 4 = I, 4; II, 1 = II, 1; II, 2 = II, 2; II, 3 = II, 4; II, 4 = II, 5; III, 1 = III, 1; III, 6 = III, 6, 7; IV, 1 = IV, 2; IV, 3 = IV, 3; IV, 4 = IV, 4; IV, 5 = IV, 5, 6; V, 1 = V, 1; V, 2 = V, 2 et IV, 4, V, 3 = V, 3, V, 4 = V, 4. Les scènes suivantes de Knjažnin ne se retrouvent pas dans Racine : III, 2, 4, 5, 7; IV, 2.

L'essai qu'avait fait Knjožnin resta unique. Le dernier des poètes tragiques russes de l'époque préromantique, Ozerov, a emprunté souvent deux ou trois vers à Racine, mais sa manière de se servir du poète français est à nouveau celle qu'avait inaugurée Sumarokov[1]. On ne trouve même plus chez lui de situations analogues à celles des pièces de Racine; c'est une pensée brillante, une expression qu'il va lui emprunter et qu'il sertit dans un joyau dont la monture et la ligne sont bien de lui.

*
* *

Il nous reste à dire quelques mots du destin des *Plaideurs* dans la Russie du XVIII^e siècle. Et c'est encore Sumarokov qu'il faut citer, comme ayant tiré parti le premier de cette comédie. Dans ses *Monstres* (Чудовищи), de 1750[2], se trouvent raillées, entre autres, les mœurs judiciaires. La pièce s'ouvre par une scène entre deux époux, une chicaneuse et un timide, scène qui rappelle le dialogue entre l'Intimé et Chicaneau (*Plaideurs*, II, 4) : le mari menace de demander justice : Развѣ у насъ правъ нѣтъ? Ceci lui vaut un soufflet et cette apostrophe : Поди жъ да бей челомъ...[3]. Le mari a recours alors à un chicaneur de profession (ябедникъ) du nom de Chabzej (I, 3) : Я, другъ мой, до тебя превеликую имѣю нужду, lui dit-il; puis il lui explique que l'affaire a débuté par un soufflet : въ такой силѣ что она дала мнѣ пощечину. Y a-t-il au moins des témoins? interroge Chabzej : Имѣются ли у вашего высокородія свидѣтели? Et le mari n'a comme Chicaneau que la brûlure de sa joue à faire sentir[4]. Tout cela, on le voit, rappelle plus d'un détail de la scène entre Léandre

(1) P. Potapov, «Изъ исторіи русскаго театра. Жизнь и дѣятельность В. А. Озерова», Записки Новоросс. Унив., XI, Одесса, 1916. Voir surtout pp. 521, 520, 525-528, 641, 728-738, 740, 741, 855-862. On peut discuter certains rapprochements, mais l'ensemble est convaincant.

(2) La comédie s'appelle aussi *L'arbitrage* (Третейскій судъ); voir Novikov, Опытъ историческаго словаря.

(3) Comparer : *L'Intimé*. Vous aurez la bonté de me le bien payer. — *Chicaneau*. Moi payer? En soufflets... Tiens, voilà ton paiement. — *L'Intimé*. Un soufflet! Écrivons!

(4) Plus exactement, l'allusion à la brûlure de la joue ne se produit qu'à l'acte III :

Такъ меня ударила, что я насилу на ногахъ устоялъ, и теперь еще горитъ.

— Monsieur tâtez plutôt :
Le soufflet sur ma joue est encore tout chaud...

et Chicaneau (*Plaideurs*, II, 5). Chabzej donne alors à l'offensé une formule pour porter plainte coutre sa femme devant le tribunal, formule rédigée en une langue de chancellerie ridicule (II, 4)[1]. Au III^e acte Sumarokov, comme Racine, nous présente une parodie de jugement, mais qui est traitée d'une manière un peu différente[2]. Malgré tous ces points de contact, la pièce russe reste, dans son ensemble, sensiblement différente des *Plaideurs* : elle est conçue comme une série d'intermèdes, de dialogues burlesques, et la scène du jugement sur le soufflet a tout le caractère de ces bouffonneries où des mots grossiers s'échangeaient et qui se terminaient par des coups. Sumarokov pouvait ici s'inspirer du répertoire du cru, car un des intermèdes du début du XVIII^e siècle, qui nous est parvenu[3], représente un tribunal où Cherlikin[4] s'avance avec une longue requête en style slavon-russe où il demande justice des mouches et des moustiques; on lui permet de les tuer et il commence par assommer les mouches qui se sont posées sur le juge et son secrétaire. Si l'on se rappelle que Sumarokov avait conçu ses premières comédies (dont les Чудовищи font partie) d'après la formule des anciens intermèdes (ainsi que de la *Commedia dell'arte*), on conviendra qu'il est fort possible quo Sumarokov dans cette scène ne se soit pas servi que de Racine.

On devait revoir plusieurs fois encore des parodies de tribunaux. Dans la comédie de M. Verevkin : *C'est bien comme cela doit être* (Такъ и должно), de 1773, qui est presque une comédie larmoyante, nous voyons au quatrième acte un juge et son secrétaire en fonctions. Mais ici la bouffonnerie fait place à la satire, et le sévère se mêle au plaisant. On lit une longue requête, mais qui n'est plus une parodie : c'est un document où se reflète la friponnerie des juges; et, pendant cette lecture, — trait qui rappelle Racine — le juge s'endort et ne peut être réveillé qu'avec peine. Dans une autre pièce de Verevkin, *Oui, précisément* (Точь въ

[1] Dans Racine, les requêtes de Chicaneau et de la Comtesse (II, 4) sont du même ordre.

[2] C'est un jugement véritable qui est rendu dans la pièce de Sumarokov, sans que d'ailleurs il nous soit dit pourquoi le tribunal s'est transporté chez des particuliers. Un serviteur y joue un rôle de personnage officiel, comme chez Racine. Il dit, entre autres, en s'asseyant sur le fauteuil du juge : Вотъ я судья теперь; а что дѣла не знаю, это судейству моему не остановка; есть судьи, которые еще и меня меньше знаютъ (III, 6). Comparer dans Racine : *Les Plaideurs* (II, 14) : «Voilà votre portier ...».

[3] Одиннадцать интермедій XVIII вѣка, изд. Общ. любит. древн. письм., Спб., 1915, intermède 4.

[4] Le valet de Sumarokov s'appelle *Arlekin*.

точь), de 1785, nous retrouvons un tribunal sur la scène (II, 2, 3) : ici les juges ne sont pas ridiculisés, mais l'affaire qu'ils discutent a un caractère bouffon : un mari et sa femme, séparés de force par les partisans de Pugačev, demandent la permission de vivre à nouveau ensemble.

Enfin, dans la remarquable comédie de Kapnist, *La chicane* (Ябеда), de 1798, on assiste au dernier acte à une scène de jugement réglée dans tous les détails. Le ton est celui de la satire, et la bouffonnerie y a très peu de part. La séance se tient dans la maison du juge[1] : on y lit les dépositions des deux parties écrites dans la langue typique des greffes, mais cette fois en vers (Sumarokov et Verevkin ont écrit leurs comédies en prose).

Les *Plaideurs* peuvent être donc rapprochés de plusieurs comédies où les magistrats sont mis en scène dans l'exercice de leurs fonctions, mais il faut avouer que l'analogie se borne le plus souvent à ce qu'ici et là nous avons la parodie plus ou moins satirique d'un jugement. Pour l'invention des détails et les trouvailles d'expression, les auteurs russes recouvrent toute leur originalité.

*
* *

La conclusion qui peut être tirée des diverses observations que nous avons groupées est claire : Racine ne saurait être appelé l'inspirateur principal des poètes tragiques russes du XVIIIe siècle, non plus qu'un des auteurs favoris du public russe d'alors. On vénérait sa mémoire, mais on le traduisait peu, et l'on parlait peu de lui. On lui empruntait des détails d'intrigue, des fragments de dialogues, des expressions, mais on demeurait fidèle au type de tragédie que Sumarokov, le premier, avait élaboré. D'autres auteurs français exercèrent quelque action en Russie, à la même époque : Corneille et Voltaire en particulier; mais on n'est pas fondé à dire que Racine puisse être caractérisé comme ayant exercé une action plus profonde que ceux-ci. La tragédie de Sumarokov, dans sa simplicité extrême, n'est pas plus proche de celle de Racine aux savants développements psychologiques que de celle de Corneille, compliquée et romanesque, ou que de celle de Voltaire dans laquelle les coups de théâtre, le souci de la couleur locale, l'intention philosophique jouent un si grand rôle. Sumarokov écrivait un

[1] Pour conserver l'unité de lieu, on sauvegarde la vraisemblance en disant que le tribunal vient de brûler, et, dans Точь въ точь, que le plafond de la salle des séances s'est écroulé.

jour à Voltaire : « Vous êtes l'auteur auquel je suis plus redevable encore qu'à Racine »[1]. Si l'on ne voit dans cette phrase un compliment banal, on pourrait l'interpréter en disant que, Sumarokov étant de fait redevable de fort peu à Voltaire, ce qu'il doit à Racine n'est pas grand chose . . . Les élèves directs de Sumarokov resteront dans la ligne tracée par leur maître, et c'est seulement lorsque Knjažnin et ses contemporains tâcheront de rapprocher leurs tragédies des modèles français que l'on verra devenir familière aux Russes la manière de Voltaire et aussi celle de Corneille et de Crébillon. Racine, lui, demeurera toujours plus lointain.

Leningrad, janvier 1927.

[1] «Мнѣніе во сновидѣніи», Полное собраніе сочиненій, IV, M., 1787, p. 351. Voir à ce propos le récent article de M. J. Patouillet dans la *Revue de littérature comparée*, VII, p. 438-458.

СПИСОК ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЙ

Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia, 1927.

О сумароковской трагедии. — Поэтика: Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. [Вып. I]. Л.: Academia, 1926, 67—80.

Из истории русской оды XVIII века: (Опыт истолкования пародии). — Поэтика: Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. III. Л.: Academia, 1927, 120—147.

К вопросу о русском классицизме: (Состязания и переводы). — Поэтика: Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. IV. Л.: Academia, 1928, 126—148.

О русском классицизме. — Поэтика: Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Вып. V. Л.: Academia, 1929, 21—65.

Racine en Russie au XVIII[e] siècle: La critique et les traducteurs. — Revue des Études slaves. T. 7 (1927), fasc. 1—2, 75—93.

Racine en Russie au XVIII[e] siècle: Les imitateurs. — Revue des Études slaves. T. 7 (1927), fasc. 3—4, 241—260.